One Day
Circ

1893

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1951

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1893.

Achter Jahrgang.

Herausgegeben von Dr. Franz Xav. Haberl

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Achtzehnter Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC-X

ML
5
.K58

Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

Daß unsere Publikation zum achtzehntenmale erscheinen kann, hat sie der freundlichen Teilnahme von Männern zu verdanken, welche das „Kirchenmusikalische Jahrbuch" teils durch unentgeltliche litterarische Beiträge und ernste, bedeutende Artikel unterstützt, teils durch Abnahme und empfehlende Verbreitung in engeren Kreisen und in politischen oder wissenschaftlichen Blättern und Zeitschriften liebevoll und ermunternd aufgenommen haben.

Eine flüchtige Umschau unter der Legion von Tages-, Wochen-, Monats- und Jahresschriften, welche in allen Zweigen des menschlichen Lebens und Treibens, der Wissenschaft und Kunst, des Handwerkes und Geschäftes, der Unterhaltung und Belehrung, des Glaubens und Unglaubens, der Ascese und des Genusses an die Börse und an den Geist des Publikums sich herandrängen, darf eine Jahresschrift, welche nur die katholische Kirchenmusik und was mit dieser in geistigem Zusammenhange steht behandelt, sich glücklich schätzen, wenn ihr Abnehmerkreis die Zahl „tausend" überschreitet. Darum dankt die Redaktion aufs herzlichste den bisherigen, seit achtzehn Jahren bewährten Mitarbeitern an erster Stelle, aber auch den alten und neuen Abonnenten, jedoch mit der dringenden Bitte, in ihrem Wohlwollen nicht zu ermüden, — weil wir nicht auf die Hilfe der Reichen und Mäcenaten, sondern nur auf die Opfer der Großherzigen und Thätigen angewiesen sind.

Daß viel gearbeitet worden ist, um den reichen und wertvollen Inhalt des vorliegenden Bandes an's Tageslicht zu fördern, erhellt z. B. aus den Beiträgen, die P. Kornmüller, mit Aufwand umfassender und reicher Kenntnisse, für die Musiktheorie der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. als Lebensbild des P. Hothby zusammengestellt hat, aus der „Jahreschronik", welche wir H. Dr. Ant. Walter (S. Anregung der Red. im Vorw. zu 1892, S. VI) verdanken, aus den historischen und biographischen Artikeln der HH. Ernst v. Werra und Karl Walter, aus dem überaus kostbaren und auf bedeutenden Spezialstudien ruhenden Aufsatz von Dr. Adalb. Ebner, aus den kritischen Erörterungen von Paul Krutschek über eine der schwierigsten und weittragendsten Fragen der Kirchenmusikgeschichte. Gott vergelte ihnen die Mühen, welche sie aufgewendet haben, damit Personen und Schätze auf die Nachwelt kommen, auf welche die Mitwelt nicht gekommen war.

Wenn die Redaktion, neben der nützlichen Bearbeitung des Magnificat zur Vesper in den 8 Kirchentonarten mit 4, 5 und 6 stim., bisher unedierten Falsibordoni, neben den archivalischen Auszügen über die Familie des Orlando di Lasso und den Bemerkungen zu Carissimi's Ars cantandi, in der Lebensskizze des im Okt. 1892 verstorbenen Domorganisten von Regensburg, H. Jos. Hanisch, etwas weiter ausgegriffen hat und Dokumente wieder veröffentlicht, welche vor mehr als 50 Jahren von ungeahnter Bedeutung waren, so bezweckte sie damit, alle Personen, die bisher der mächtigen, weil idealen und nicht etwa aus persönlichen Motiven stammenden Bewegung für Hebung und Förderung der Kirchenmusik im Sinne und Geiste der katholischen Liturgie zaudernd, teilnamslos, ablehnend oder tadelnd gegenüberstanden, auf den Ursprung und die Geschichte des Cäcilienvereins hinzuweisen, die Mitglieder des Vereins aber zum treuen Ausharren und zu frischen Thaten anzuspornen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:51 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Man muß die rechte Zeit und die richtigen Worte finden, um einer Wahrheit, die licht, schön und folgenreich ist, immer wieder zum Durchbruch zu verhelfen; dann wird man vor Ratlosigkeit bewahrt, welche ja meist nur die Folge zu vieler Ratschläge ist.

Darum will die Redaktion schon heute verraten, was den Inhalt des Jahrganges 1894 bilden soll, wenn die verehrlichen Mitarbeiter und die Abonnenten sie nicht im Stiche lassen.

Das Jahr 1894 bringt zwei, für Regensburg vier große Jubiläen. Am 2. Febr. 1594 schied der princeps musicæ sacræ Giovanni Pierluigi da Palestrina aus dem Leben; seine Vaterstadt Palestrina und auch Rom rüsten sich schon jetzt zur dreihundertjährigen Gedenkfeier. Am 14. Juni 1594 starb ein anderer princeps musicæ, Orlando di Lasso; aus Mons im Hennegau, wo er geboren war, hört man von Vorbereitungen. Was München, wo der große Meister 35 Jahre am herzoglichen Hofe gewirkt hat, thun wird, ist noch Geheimnis; die „Cäcilianer" aber dürfen nicht zaudern, das Andenken an diese kirchenmusikalischen Ahnen durch wissenschaftliche, geschichtliche und ehrende Kundgebungen, sowie durch praktische Wiederbelebung ihrer besten Werke in würdigen Aufführungen zu feiern.

Die Diözesen Regensburg und Linz werden 1894 das Andenken des hl. Bischofs Wolfgang, der 994 starb, besonders feierlich begehen. Die Anhänger der Grundsätze aber, welche Dr. C. Proske für Umgestaltung der katholisch-liturgischen Tonkunst aufgestellt hat, werden sich auch erinnern, daß dieser Mann am 11. Febr. 1794 in der Diözese Breslau geboren wurde, und von Regensburg aus eine Bewegung hervorgerufen hat, welche nach mehr als 50 Jahren bis in die äußersten Kreise der katholischen Welt gedrungen ist.

Was mit diesen Jubiläen zwanglos in Zusammenhang gebracht werden kann, soll ausschließlich den Inhalt des 9. (beziehungsw. 19.) Jahrg. des K. Jahrb. bilden.

Wohl birgt der Gedanke: „Ein Volk, das zu viel Jubiläen feiert, vergißt, neue zu schaffen", eine beherzigenswerte Mahnung und Wahrheit, — aber wir feiern ja nicht, um zu „feiern" d. h. unthätig zu sein! Wir feiern, um anzufeuern, damit das mühsam Errungene bewahrt, das Wahre erkannt, die Erkenntnis zur That, die Thätigkeit zur Nachahmung, das Beispiel zur Freude am Schaffen werde. Diese Freude soll neue Freunde gewinnen, diese neuen Freunde sollen zur Ausdauer ermuntert werden, damit sie neue Jubiläen feiern, bei denen sie mit Dank der Hingeschiedenen gedenken mögen.

Die Zukunft aber wird bei diesem Streben stets den Grundsatz der Vergangenheit und Gegenwart zu beobachten haben:

Regensburg, am 12. November 1892.

Dr. **Franz X. Haberl.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

XXX FALSIBORDONI

IV, V ET VI VOCUM

SUPER OCTO TONOS CANTICI „MAGNIFICAT“

COMPOSITI

AB AUCTORIBUS INCERTIS SAECULI XVI.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorbemerkung.

Die im Jahre 1878 autographierten 24 Magnificat in den 8 Kirchentonarten (vierstimmige Falsibordoni von Caes. de Zachariis, Frater Carolus Andreas, Lud. da Viadana und Orfeo Vecchi) sind in Partitur und Stimmen seit mehreren Jahren vergriffen. Statt eine neue Auflage dieser Sammlung zu veranstalten, zieht der Unterzeichnete, die gegenwärtigen Bedürfnisse und Anschauungen der katholischen Chordirectoren beachtend, eine möglichst praktische und reichhaltige neue Sammlung vor und glaubt dadurch dem Falsobordonegesang grossen Vorschub zu leisten.

Die vorliegende Partitur ist nur für den Dirigenten bestimmt, damit er beim Übergange von der Recitation zur Mensur mit Sicherheit das Sängerpersonal leite und in den Proben die harmonische Structur der kurzen Cadenzen auf dem Instrumente darstellen könne. Für die Sänger ist der Text des ganzen Magnificat bei jedem Tone und Verse in den Einzelstimmen genau verteilt, um jeder Unordnung und Willkür gründlich vorzubeugen. Unter Beachtung der Regeln, welche in der Monatsschrift *Musica sacra* (1890, S. 31 und 52) über das Unterlegen der Psalmenworte bei den Falsibordoni entwickelt wurden, sind also in jeder Stimme bei jedem Verse die Zerteilungen der Notenwerte verschieden, während in dieser Partitur nur die Noten des Originals, ohne Rücksicht auf die grössere oder geringere Ausdehnung des Textes, abgedruckt wurden.

Nur der erste Vers des *Magnificat* ist mit der Choralmelodie versehen; wer den 3., 5., 7. u. s. w. ebenfalls choraliter singen will, mag sich des *Psalterium Vespertinum* bedienen.

Beim 1., 4. und 6. Tone fand Transposition in die grosse Obersecunde statt, beim 2. Tone in die Oberquart, beim 5. in die grosse Untersecund, beim 7. in die kleine Unterterz; der 3. und 8. sind in der natürlichen Lage geblieben. Sollte die treffende Choralantiphon eine andere (höhere oder tiefere) Intonation, resp. Transposition erfordern, so wird kein Dirigent grosse Schwierigkeiten in der Herstellung der Toneinheit zwischen Antiphon und Falsobordone finden.

Diese 30 Falsibordoni habe ich einem Partiturendruck*) entnommen, der sich als bibliographische Seltenheit in der Bibliothek zu Bologna findet und den Titel führt: Falsibordoni | omnium tonorum a diversis eccellentissimis auctoribus modulati | Partim plena, partim pari voce | cum 4, 5 et 6 vocibus concinendi: ac etiam | duobus choris si placet u. s. w. Venetiis | Apud Angelum Gardanum | MDCI. Grossfolio.

Das Werk hat weder Vorwort, noch Dedication oder Inhaltsverzeichnis; die Namen der „diversi eccellentissimi auctores“ sind leider nicht beigesetzt. Nur bei einigen, hier nicht aufgenommenen Nummern sind Cost. Porta und Balbi genannt.

Jedenfalls stammen diese 32 vierstimmigen, 16 fünfstimmigen und 8 sechsstimmigen Falsibordoni von oberitalienischen Komponisten; sie sind denen von Caes. de Zachariis (in Proske's Mus. div. Tom. III.) und Viadana**) ähnlich, aber noch viel kürzer und populärer; besonders werden die 6stimmigen Sätzchen an Festtagen Sängern und Hörern Freude machen.

Nach Massgabe der Vorschriften des Vesperale Romanum, das am öftesten den 8. und 1. Ton vorschreibt, wurde auch die Auswahl für die Cadenzen getroffen; es sind je 6 im I. und VIII., je 3 im II. - VII. Tone.

Psallite sapienter!

---

*) Die Kompositionen des 16 und der ersten Decennien des 17. Jahrhunderts sind bekanntlich entweder nur in Einzelstimmen vorhanden oder in Ausgaben mit gegenüber (nicht untereinander) stehenden Stimmen gedruckt und geschrieben. Das benützte Werk ist einer der ältesten Versuche, nach jetziger Anschauung eine Partitur herzustellen; die Taktstriche fehlen gänzlich.

**) Die 5stimmigen Viadana's siehe bei Proske a. a. O und 64 vierstimmige desselben Meisters in den Musikbeilagen der Musica sacra 1890.

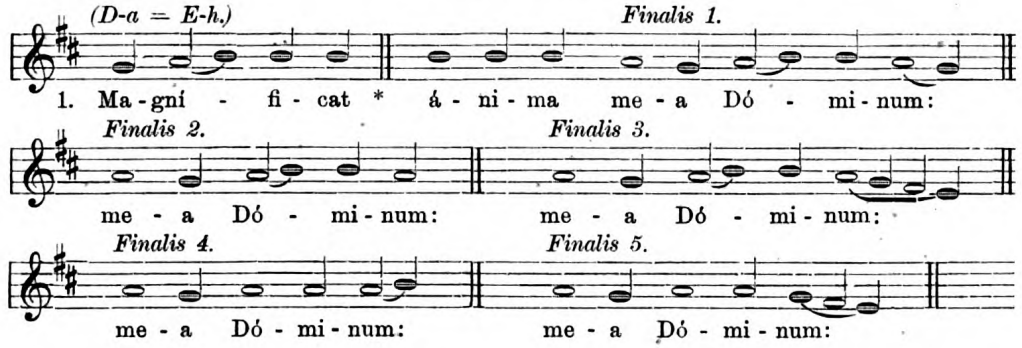
Regensburg, im Juli 1892.

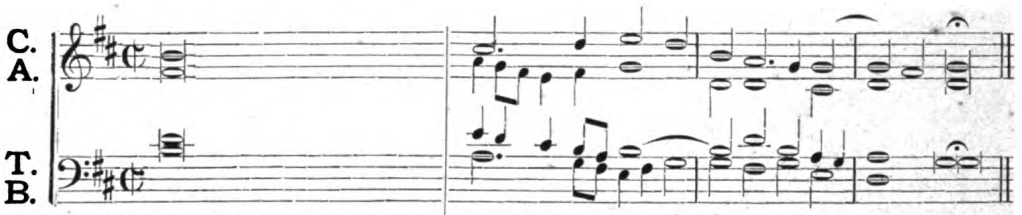
Dr. Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

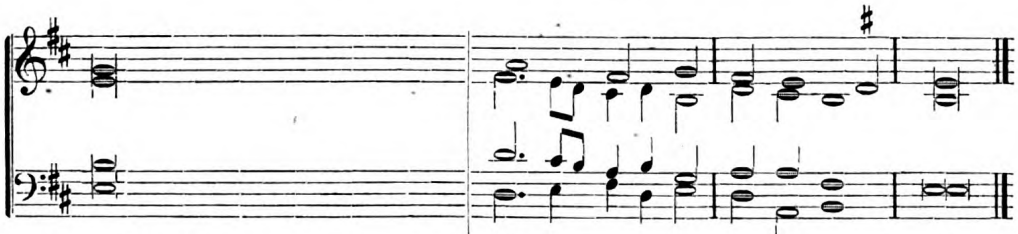
1. Tonus primus.

Quatuor vocum.





2. Et exsultávit . . .	spíritus me - - - - us	*
3. Quia respéxit | humilitátem an-	cíllæ su - - - - æ:	*
4. Quia fecit mihi . .	magna qui potens est:	*
5. Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni - - - - es	*
6. Fecit poténtiam in . .	bráchio su - - - - o:	*
7. Depósuit po - - -	ténte de se - - - - de,	*
8. Esuriéntes im - - -	plévit bo - - - - nis:	*
9. Suscépit Israël . .	púerum su - - - - um,	*
10. Sicut locútus est | ad .	patres no - - - - stros,	*
11. Glória	Patri, et Fíli - - - - o,	*
12. Sicut erat in princípio, | et	nunc, et sem - - - - per,	*

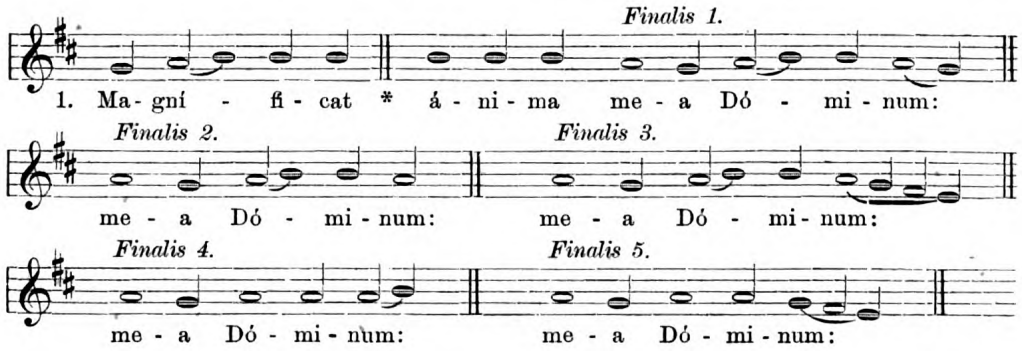


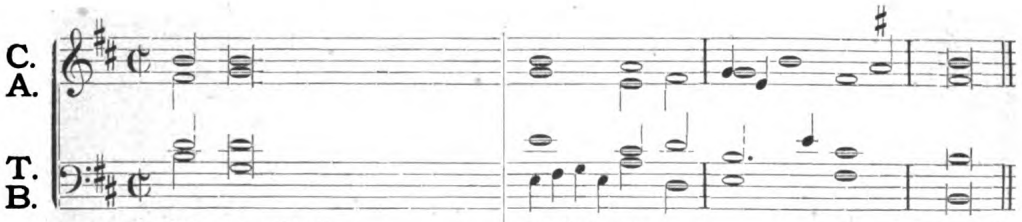
2. in Deo salu - - - - -	tári me - - - - o.	
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - - nes.	
4. et sanctum	nomen e - - - - jus.	
5. ti - - - - - - - -	méntibus e- - - - um.	
6. dispérsit supérbos	mente cordis su - - - i.	
7. et exal - - - - - - -	távit húmi - - - - les.	
8. et dívites di - - - - -	mísit iná - - - - nes.	
9. recordátus | miseri - - -	córdiæ su - - - - æ.	
10. Abraham, | et sémini . . .	ejus in saécu - - - - la.	
11. et Spi - - - - - - -	rítui san - - - - cto.	
12. et in saécula saecu - - -	lórum. A - - - - men.	

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

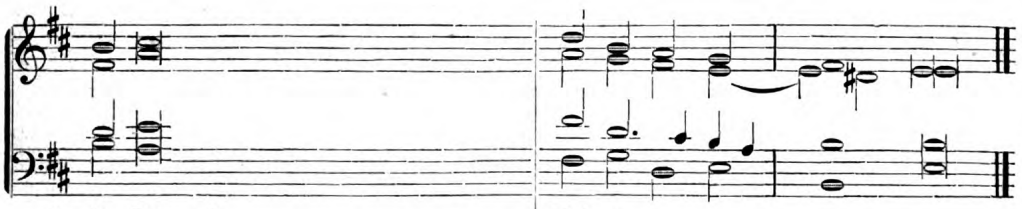
2. Tonus primus.

Quatuor vocum.





2. Et exsultávit . . . spíritus me - - - - - - us *
3. Qui - a respéxit | humilitátem an- cíllae su- - - - - - ae: *
4. Qui - a fecit mihi . . . magna qui potens . . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - - es *
6. Fe - cit poténtiam in . . bráchio su - - - - - o: *
7. De - pósuit po - - - téntes de se - - - - - de, *
8. E - suriéntes im - - - plévit bo - - - - - nis: *
9. Su - scépit Israël . . . púerum su - - - - - um, *
10. Sic - ut locútus est | ad . . patres no - - - - - stros, *
11. Gló - ria . . . . . Patri, et Fíli- - - - - o, *
12. Sic - ut erat in princípio, | et nunc, et sem- - - - - per, *

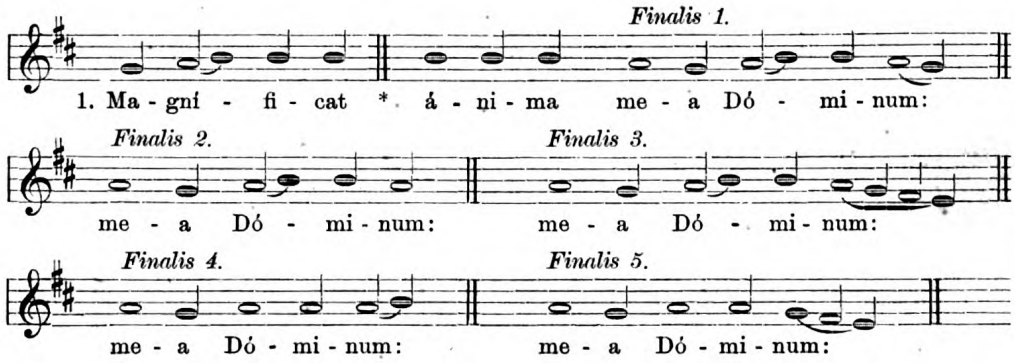


2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - - o.
3. ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e- - - - - jus.
5. ti - - - - - méntibus e - - - - um.
6. dis - pérsit supérbos . . . . mente cordis su - - - i.
7. et exal - - - - - távit húmi - - - - les.
8. et dívites di- - - - - misit iná - - - - nes.
9. re - cordátus | miseri - - - córdiae su - - - - ae.
10. A - braham, | et sémini . . . ejus in saécu- - - - la.
11. et Spi - - - - - rítui san- - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - men.

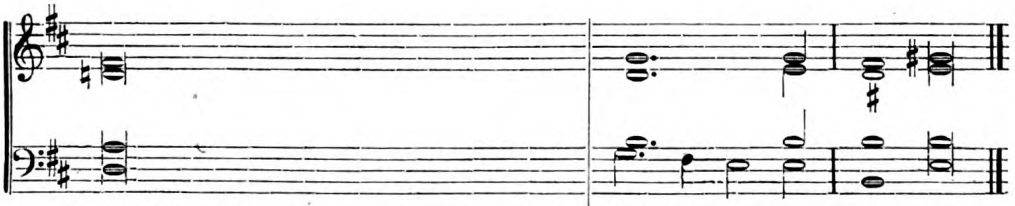
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3. Tonus primus.

Quatuor vocum.



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - - cíllae su - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . . in progéni- - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . . bráchio su - - o: *
7. Depósuit po- - - - - - - téntes de se - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - - plévit bo - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su- - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . . patres no - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . . . nunc, et sem - - per, *



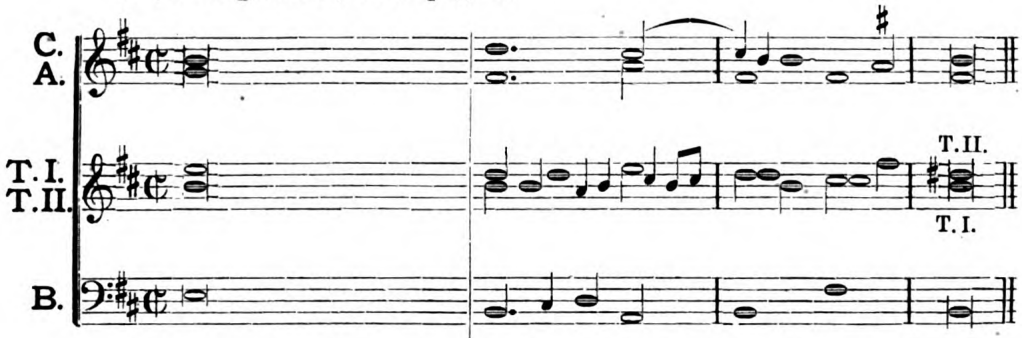
2. in Deo salu- - - - - - - tári me - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - jus.
5. ti- - - - - - - - - méntibus e - - - um.
6. dispérsit supérbos . . . . . mente cordis su - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - les.
8. et dívites di - - - - - - mísit iná - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - - - córdiae su- - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . . ejus in saécu - - - la.
11. et Spi- - - - - - - - - ritui san - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - - lórum. A - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

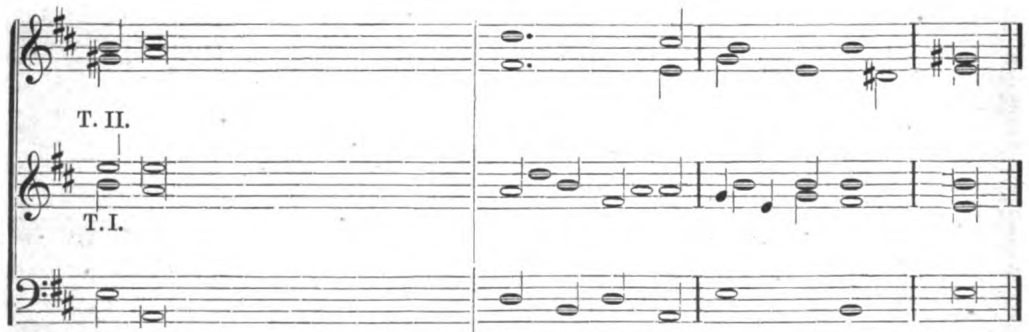
4. Tonus primus.

Quinque vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 5.



2.	Et exsultávit . . .	spíritus me - - - - - - us	*
3.	Quia respéxit | humilitátem an-	cíllae su - - - - - - ae:	*
4.	Quia fecit mihi . . .	magna qui potens . . . . est:	*
5.	Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni - - - - - - es	*
6.	Fecit poténtiam in . .	bráchio su - - - - - - o:	*
7.	Depósuit po - - -	ténte de se - - - - - de,	*
8.	Esuriéntes im - - -	plévit bo - - - - - nis:	*
9.	Suscépit Israël . . .	púerum su - - - - - um,	*
10.	Sicut locútus est | ad .	patres no - - - - - stros,	*
11.	Glória	Patri, et Fíli - - - - - o,	*
12.	Sicut erat in princípio | et	nunc, et sem - - - - - per,	*



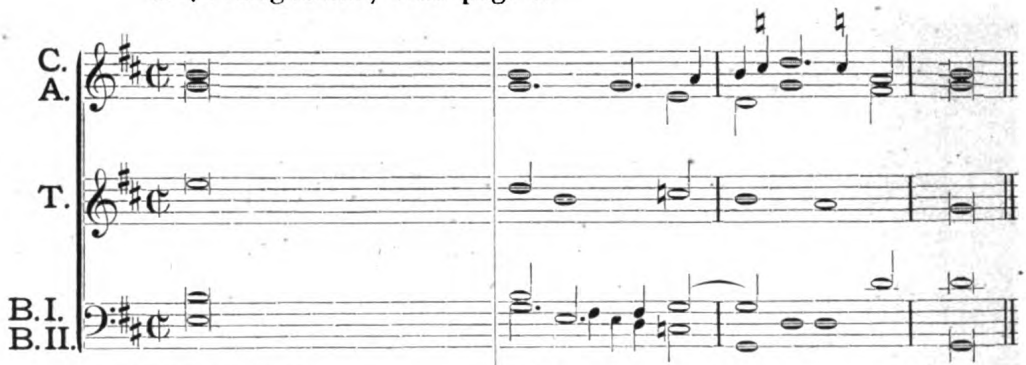
2.	in Deo salu - - - - -	tári me - - - - - - - o.
3.	ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - - - - nes.
4.	et sanctum	nomen e - - - - - - jus.
5.	ti - - - - - - -	méntibus e - - - - - - um.
6.	dis-persit supérbos . . .	mente cordis su - - - - - i.
7.	et exal - - - - -	távit húmi - - - - - les.
8.	et dívites di - - - - -	mísit iná - - - - - nes.
9.	re - cordátus | miseri - - -	córdiae su - - - - - ae.
10.	A - braham, | et sémini . .	ejus in saécu - - - - - la.
11.	et Spi - - - - - -	rítui san - - - - - cto.
12.	et in saécula saecu - - -	lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

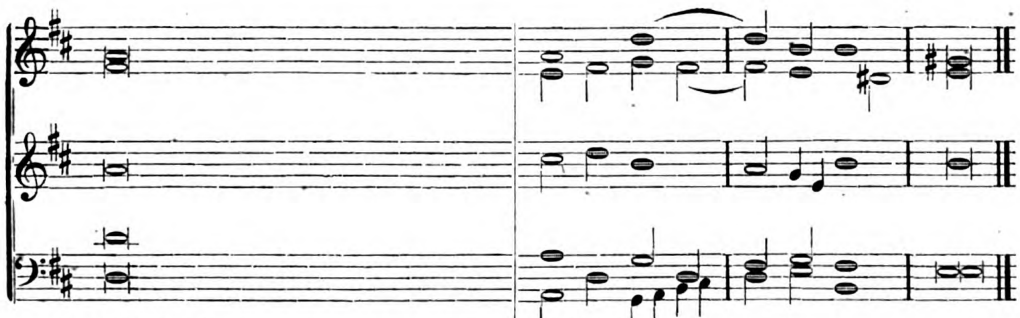
5. Tonus primus.

Quinque vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 5.



2. Et exsultávit . . . spíritus me - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an- cíllae su - - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi magna . qui potens . . . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . bráchio su - - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - téntes de se - - - - - de. *
8. Esuriéntes im - - - plévit bo - - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . púerum su - - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . patres no- - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et nunc, et sem - - - - - per, *



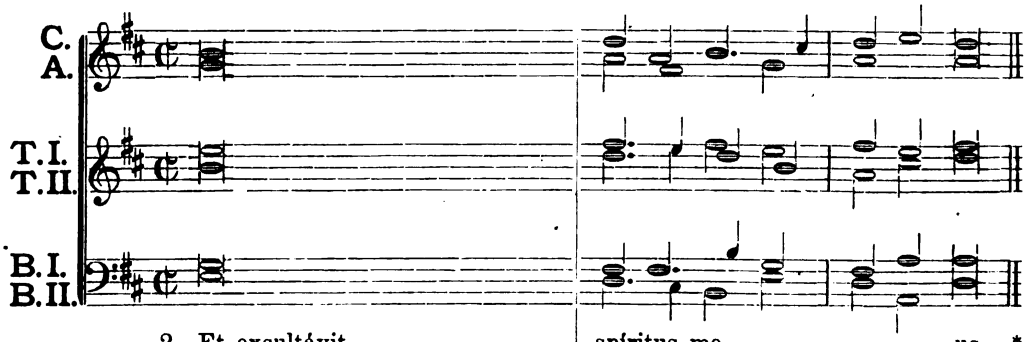
2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti- - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dispérsit supérbos mente . . . cordis su - - - - - i.
7. et exal- - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - - córdiae su - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi- - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

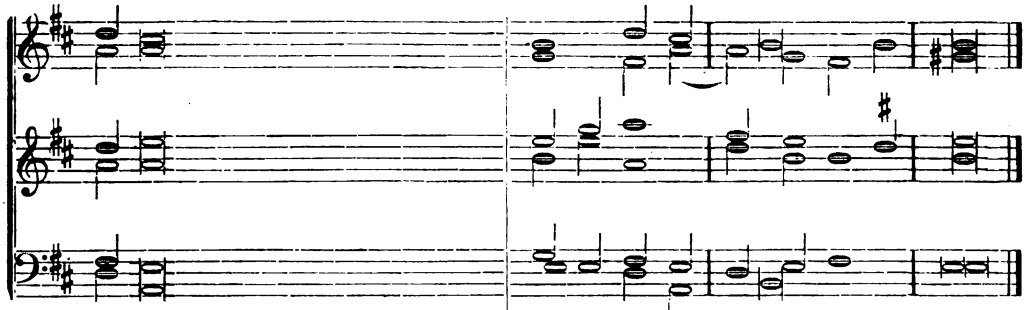
6. Tonus primus.

Sex vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 5.



2.	Et exsultávit	spíritus me - - - - us *
3.	Quia respéxit | humilitátem an-	cíllae su - - - - ae: *
4.	Quia fecit mihi magna . .	qui potens . . . . est: *
5.	Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni - - - - es *
6.	Fecit poténtiam in . . .	bráchio su - - - - o: *
7.	Depósuit po - - - - -	ténte de se - - - - de, *
8.	Esuriéntes im - - - - -	plévit bo - - - - nis: *
9.	Suscépit Israël	púerum su - - - - um, *
10.	Sicut locútus est | ad . .	patres no - - - - stros, *
11.	Glória	Patri, et Fíli - - - o, *
12.	Sicut erat in princípio, | et .	nunc, et sem - - - per, *

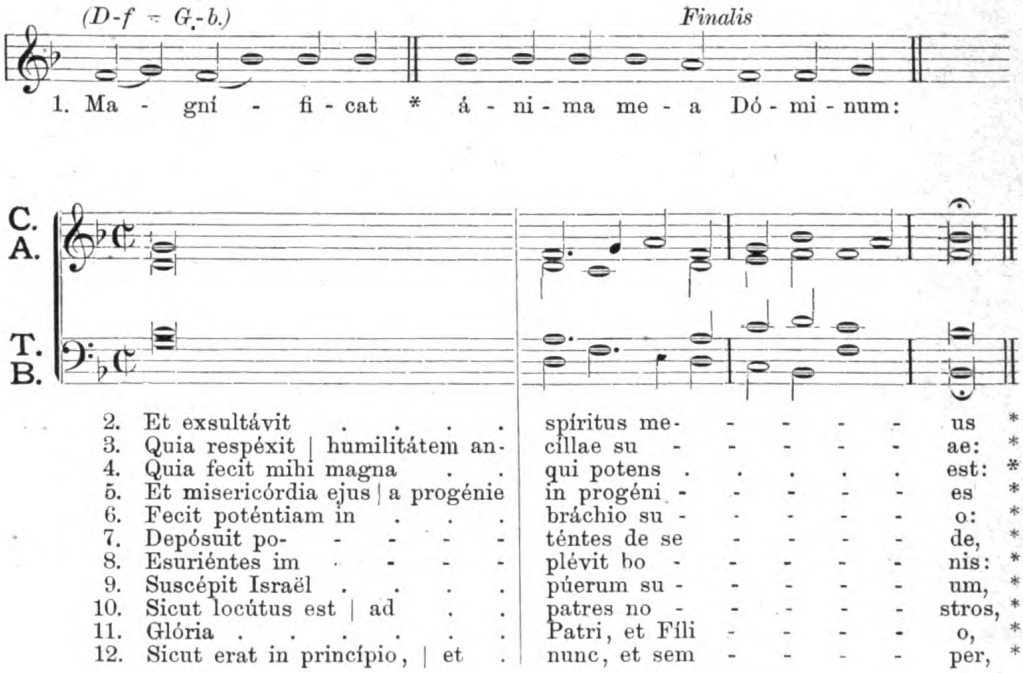


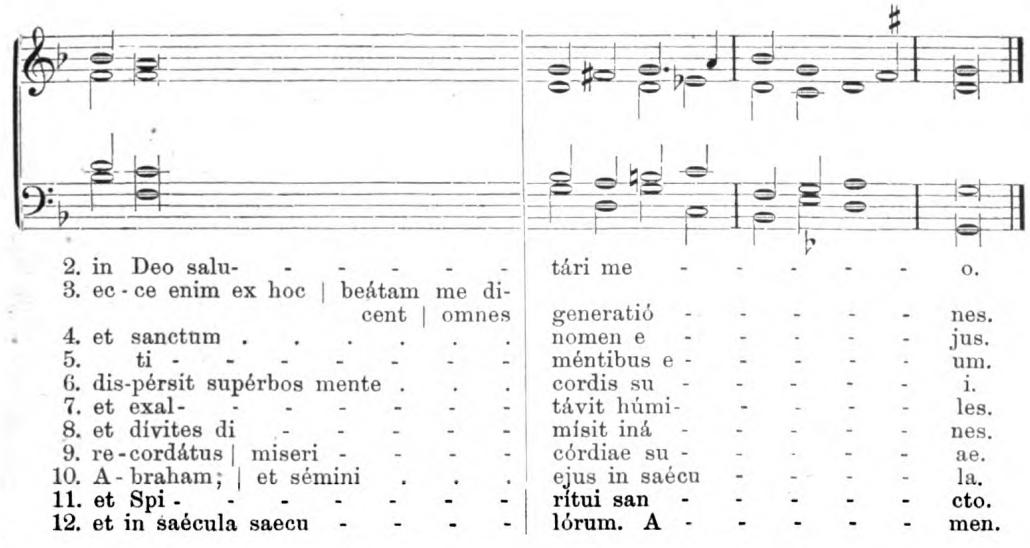
2.	in Deo salu - - - - - -	tári me - - - - - - o.
3.	ec-ce enim ex hoc | beátam me di-cent | omnes	generatió - - - - - nes.
4.	et sanctum	nomen e - - - - - jus.
5.	ti - - - - - - - -	méntibus e - - - - - um.
6.	dispérsit supérbos mente . . .	cordis su - - - - - i.
7.	et exal - - - - - - -	távit húmi - - - - - les.
8.	et dívites di - - - - - -	mísit iná - - - - - nes.
9.	re-cordátus | miseri - - -	córdiae su - - - - - ae.
10.	A-braham, | et sémini . . .	ejus in saécu - - - - - la.
11.	et Spi - - - - - - -	ritui san - - - - - cto.
12.	et in saécula saecu - - - -	lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

7. Tonus secundus.

Quatuor vocum.

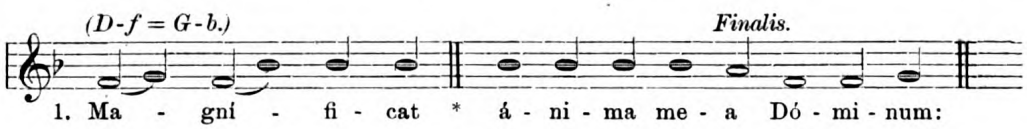


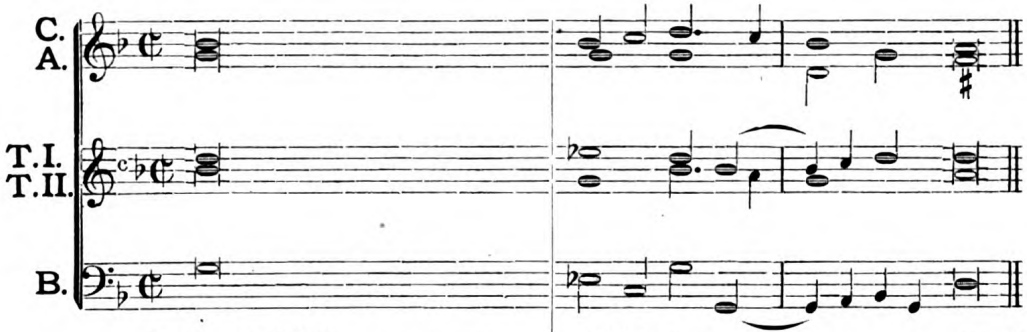


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

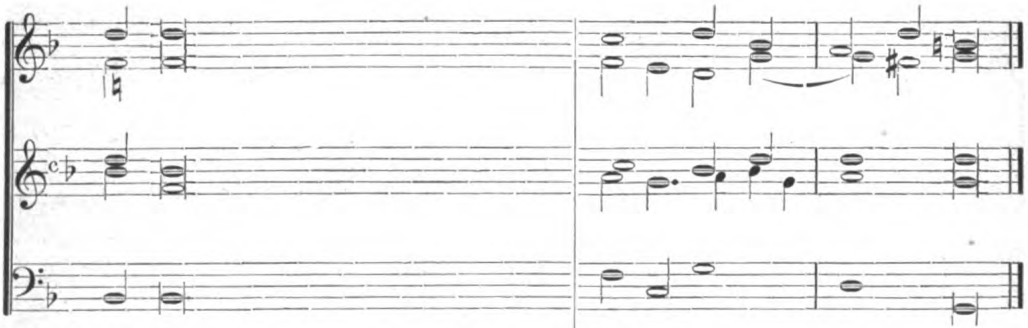
8. Tonus secundus.

Quinque vocum.





2.	Et exsultávit	spíritus me - - - - us. *
3.	Quia respéxit | humilitátem an-	cíllae su- - - - - ae: *
4.	Quia fecit mihi magna . .	qui potens . . . . est: *
5.	Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni - - - - es *
6.	Fecit poténtiam in . . .	bráchio su - - - - o: *
7.	Depósuit po - - - - -	ténte de se - - - - de, *
8.	Esuriéntes im - - - - -	plévit bo - - - - nis: *
9.	Suscépit Israël	púerum su - - - - um, *
10.	Sicut locútus est | ad . .	patres no - - - - stros, *
11.	Glória	Patri, et Fíli- - - - o, *
12.	Sicut erat in princípio, | et .	nunc, et sem - - - - per, *



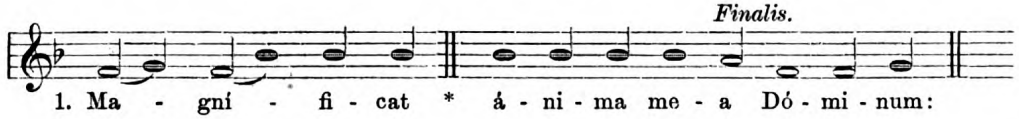
2.	in Deo salu - - - - - -	tári me - - - - o.
3.	ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - - nes.
4.	et sanctum	nomen e - - - - jus.
5.	ti - - - - - - -	méntibus e- - - - um.
6.	dis - pérsit supérbos mente . . .	cordis su - - - - i.
7.	et exal - - - - - - -	távit húmi - - - - les.
8.	et dívites di - - - - - -	mísit iná - - - - nes.
9.	re - cordátus | miseri - - - -	córdiae su - - - - ae.
10.	A - braham, | et sémini . . .	ejus in saécu - - - - la.
11.	et Spi - - - - - - -	rítui san - - - - cto.
12.	et in saécula saecu - - - -	lórum. A - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

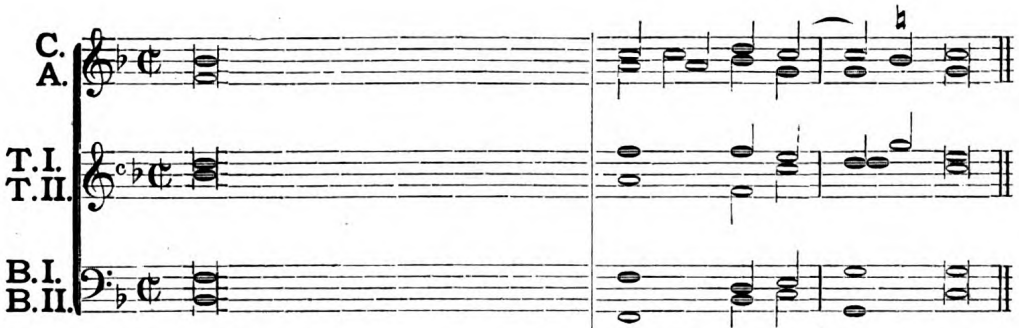
9. Tonus secundus.

Sex vocum.

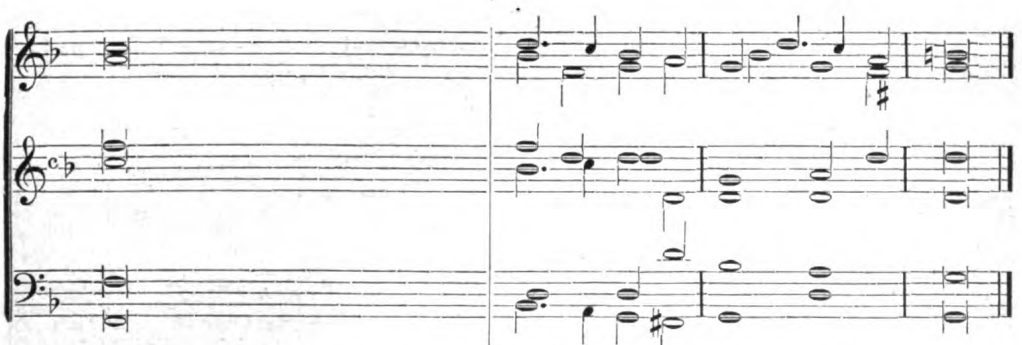
Finalis.



1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num:



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - cillae su - - - - ae *
4. Quia fecit mihi magna . . . qui potens . . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . in progéni- - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . bráchio su- - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - téntes de se - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . patres no - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - o, *
12. Sicut erat in princípio | et . . nunc, et sem - - - per, *

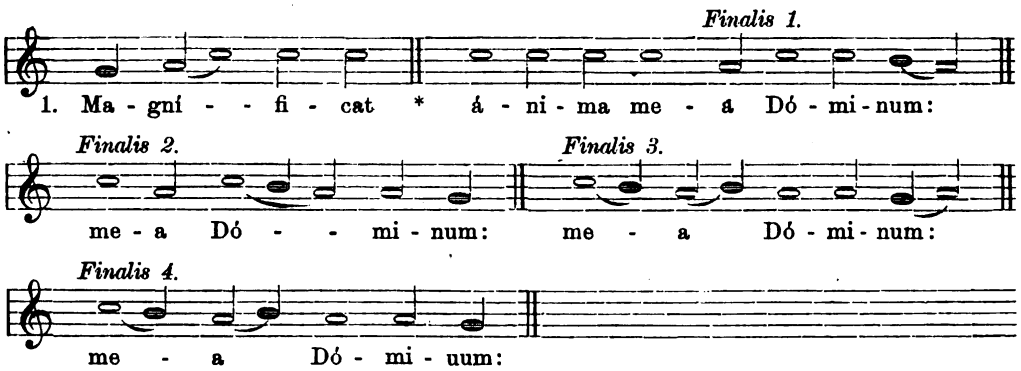


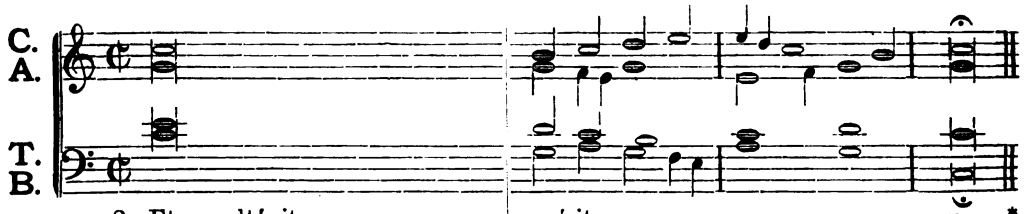
2. in Deo salu - - - - - - tári me - - - - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e- - - - - - jus.
5. ti - - - - - - - - méntibus e - - - - - - um.
6. dispérsit supérbos mente . . cordis su - - - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - - mísit iná- - - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - córdiae su - - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu- - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - - rítui san - - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - lórum. A - - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

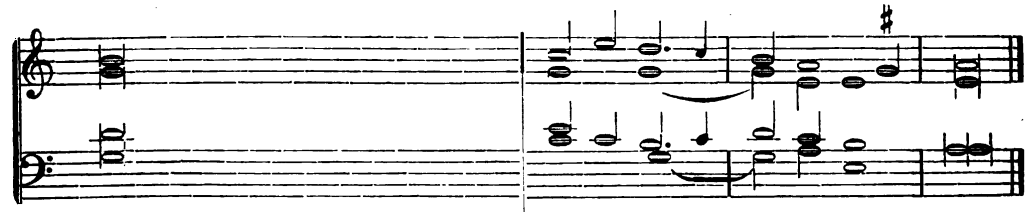
10. Tonus tertius.

Quatuor vocum.





2. Et exsultávit . . . . spíritus me - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an- cíllae su - - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . magna qui potens . . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . bráchio su - - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - téntes de se - - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - plévit bo - - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . púerum su - - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . patres no - - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . nunc, et sem - - - - - per; *



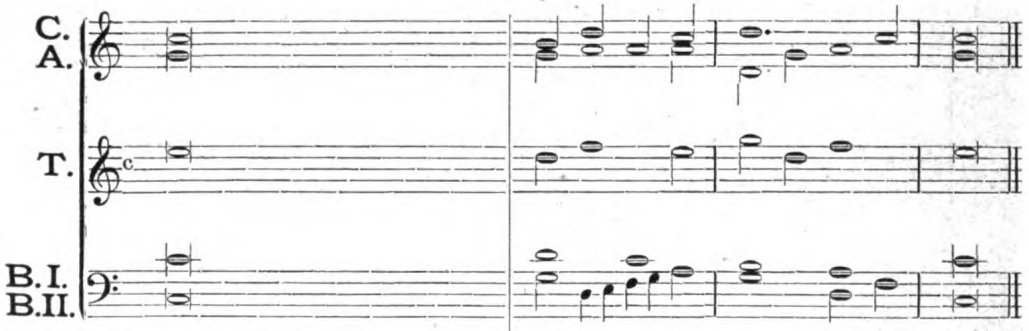
2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti- - - - - - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dispérsit supérbos . . . . mente cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - - córdiae su - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

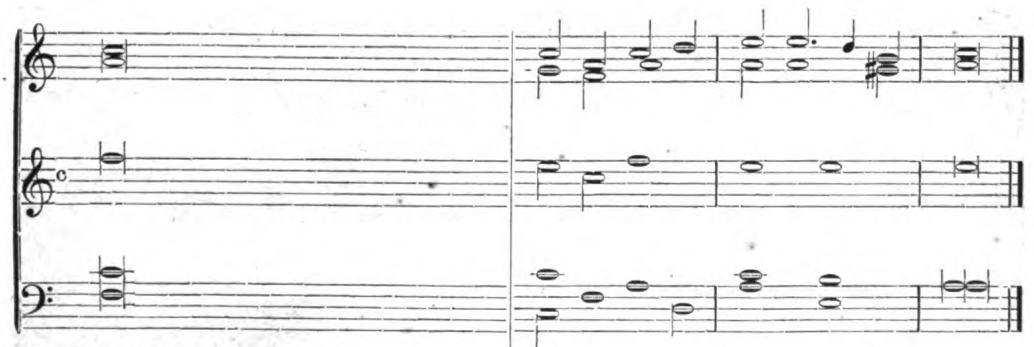
11. Tonus tertius.

Quinque vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 12.



2. Et exsultávit . . . . spíritus me - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an- cíllae su - - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . magna qui potens - - - est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni- - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . bráchio su - - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - téntes de se - - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - plévit bo - - - - - nis: *
9. Suscépit Israël - . . . púerum su - - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . patres no - - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . nunc, et sem - - - - per, *



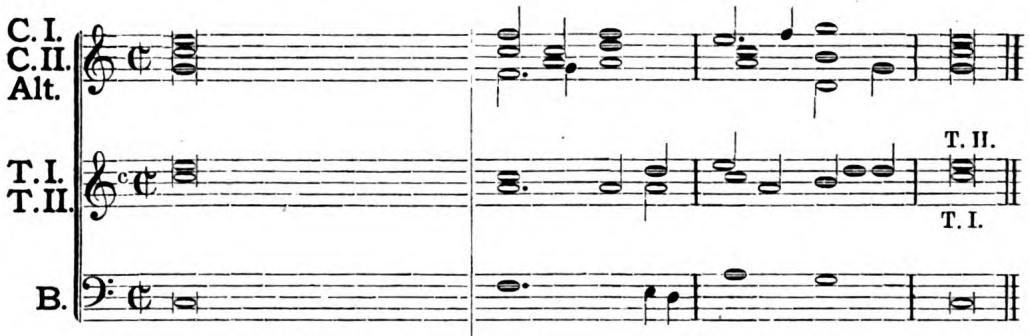
2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti - - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dispérsit supérbos . . . . mente cordis su - - - - i.
7. et exal - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. recordátus | miseri- - - - córdiae su - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu- - - - lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

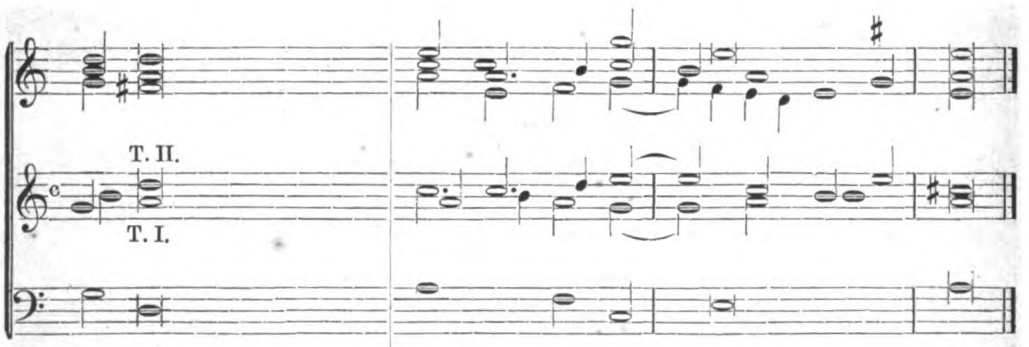
12. Tonus tertius.

Sex vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 12.



2.	Et exsultávit . . .	spíritus me - - - - - - us *
3.	Quia respéxit | humilitátem an-	cíllae su - - - - - - ae: *
4.	Quia fecit mihi. . .	magna qui potens . . . . est: *
5.	Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni - - - - - - es *
6.	Fecit poténtiam in . .	bráchio su- - - - - - o: *
7.	Depósuit po - - -	ténte de se - - - - - de, *
8.	Esuriéntes im - - -	plévit bo - - - - - nis: *
9.	Suscépit Israël . . .	púerum su- - - - - um, *
10.	Sicut locútus est | ad .	patres no - - - - - stros, *
11.	Glória	Patri, et Fíli - - - - - o, *
12.	Sicut erat in princípio, | et	nunc, et sem - - - - - per, *

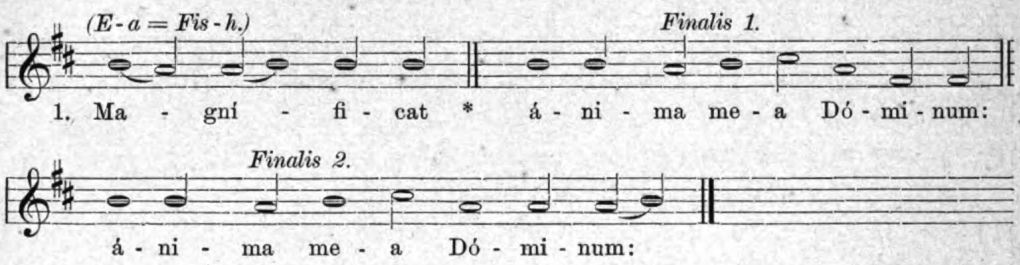


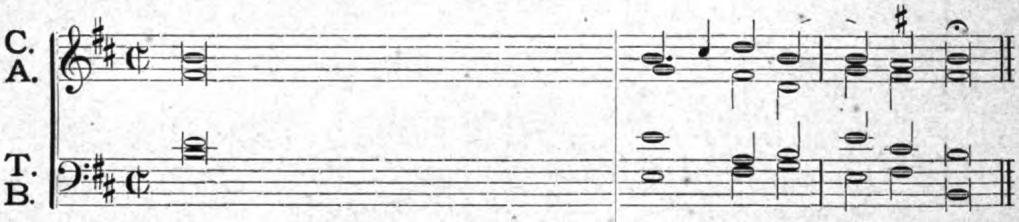
2.	in Deo salu - - -	tari me - - - - - - - - o.
3.	ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - - - - - nes.
4.	et sanctum . . .	nomen e - - - - - - - jus.
5.	ti - - - - -	méntibus e - - - - - - um.
6.	dis - pérsit supérbos. .	mente cordis su - - - - - i.
7.	et exal - - - -	távit húmi - - - - - les.
8.	et dívites di - - -	mísit iná - - - - - nes.
9.	re - cordátus | miseri -	córdiae su - - - - - ae.
10.	A - braham, | et sémini .	ejus in saécu - - - - - la.
11.	et Spi - - - -	rítui san - - - - - cto.
12.	et in saécula saecu -	lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

13. Tonus quartus.

Quatuor vocum.





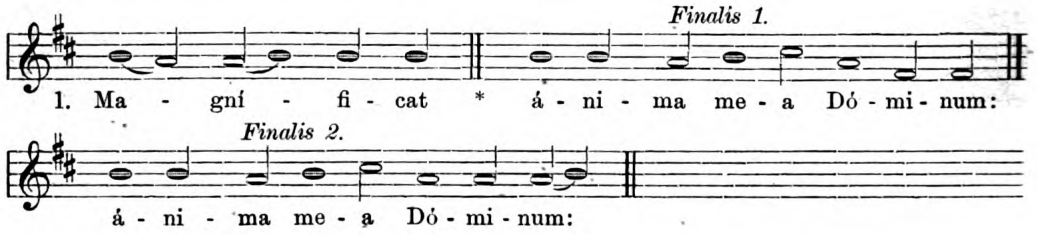
2.	Et exsultávit	spíritus me - - - us *
3.	Quia respéxit humilitátem an - -	cíllae su - - - ae: *
4.	Quia fecit mihi	magna qui potens . est: *
5.	Et misericórdia ejus | a progénie .	in progéni - - - es *
6.	Fecit poténtiam in	bráchio su - - - o: *
7.	Depósuit po - - - - - -	téntes de se- - - de, *
8.	Esuriéntes im - - - - - -	plévit bo - - - nis: *
9.	Suscépit Israël	púerum su - - - um, *
10.	Sicut locútus est | ad	patres no - - - stros, *
11.	Glória	Patri, et Fíli - - o, *
12.	Sicut erat in princípio | et . . .	nunc, et sem - - per, *

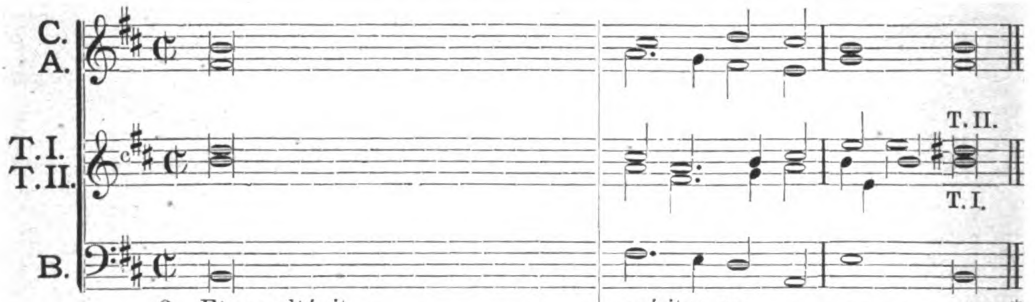
2.	in Deo salu - - - - - - - -	tári me- - - - o.
3.	ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - nes.
4.	et sanctum	nomen e - - - jus.
5.	ti - - - - - - - - - -	méntibus e - - - um.
6.	dispérsit supérbos	mente cordis su - - i.
7.	et exal - - - - - - - -	távit húmi - - - les.
8.	et dívites di - - - - - - -	mísit iná - - - nes.
9.	recordátus | miseri - - - - -	córdiae su - - - ae.
10.	Abraham, | et sémini	ejus in saécu - - la.
11.	et Spi - - - - - - - - -	rítui san - - - cto.
12.	et in saécula saecu - - - - -	lórum. A - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

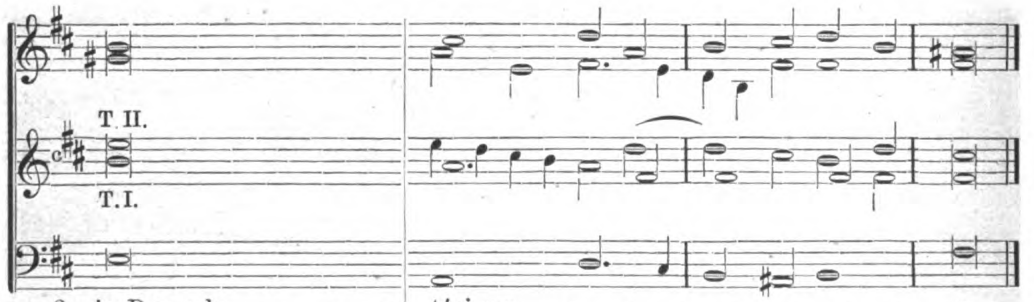
14. Tonus quartus.

Quinque vocum.





2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - - cíllae su - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . . bráchio su - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - téntes de se - - - - de, *
8. Esuriéntes im- - - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . . patres no- - - - stros, *
11. **Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - o,** *
12. **Sicut erat in princípio | et . . nunc, et sem - - - per,** *



2. in Deo salu - - - tári me - - - - - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . nomen e - - - - - - - - jus.
5. ti - - - - - méntibus e - - - - - - - - um.
6. dispérsit supérbos . . mente cordis su - - - - - - - - i.
7. et exal - - - - távit húmi - - - - - - - - les.
8. et dívites di - - - - mísit iná - - - - - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - córdiae su - - - - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . ejus in saécu - - - - - - - - la.
11. et Spi - - - - rítui san - - - - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - lórum. A - - - - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

15. Tonus quartus.

Sex vocum.

Finalis 1.

1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num:

Finalis 2.

á - ni - ma me - a Dó - mi - num:

C.
A.
T. I.
T. II.
B. I.
B. II.

2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - cíllae su - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . in progéni - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . bráchio su - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - téntes de se - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . . patres no - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . . nunc, et sem - - - per, *

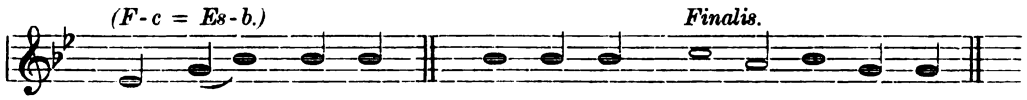
T. II.
T. I.

2. in Deo salu - - - - - - tári me - - - - - - - o.
3. ec - ce enim ex hoc | beátam me di- cent | omnes generatió - - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - - jus.
5. ti - - - - - - - méntibus e - - - - - - um.
6. dis - pérsit supérbos . . . mente cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - - mísit iná - - - - - - nes.
9. re - cordátus | miseri - - - córdiae su - - - - - - ae.
10. A - braham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - lórum. A - - - - - - men.

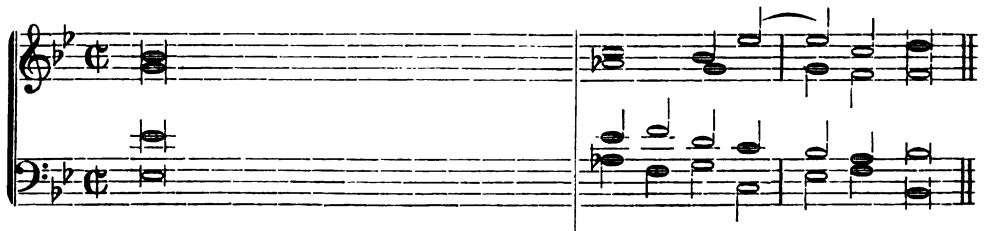
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

16. Tonus quintus.

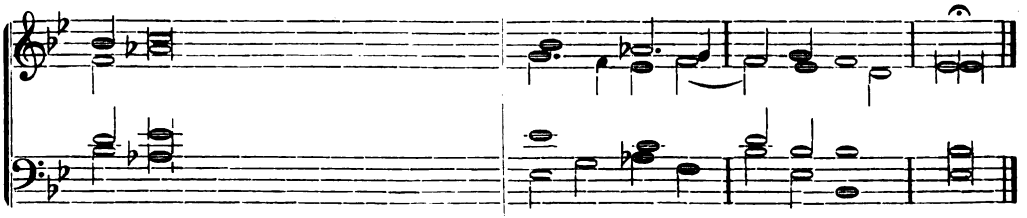
Quatuor vocum.



1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num:



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - - cíllae su - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . in progéni - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . brachio su - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - téntes de se - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - plévit bo - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . . patres no - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . . . nunc, et sem - - per, *



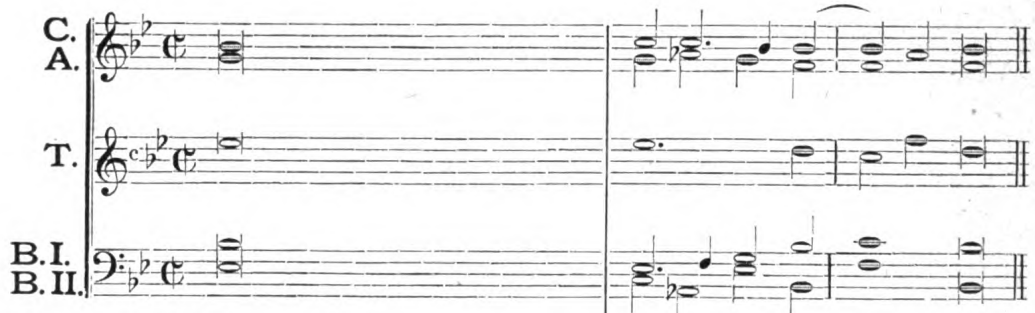
2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - - - o.
3. ec - ce enim ex hoc | beátam me di- cent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti- - - - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dis - pérsit supérbos . . . . mente cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. re - cordátus | miseri - - - córdiae su - - - - - ae.
10. A - braham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

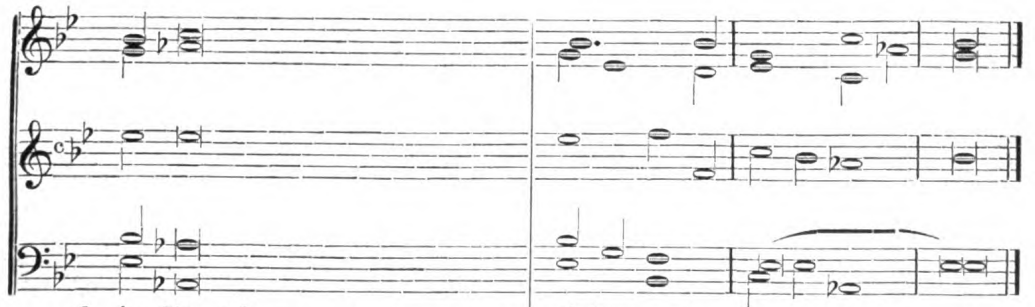
17. Tonus quintus.

Quinque vocum.

1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num:



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - cillae su - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - es *
6. Fecit potentiam in . . . . bráchio su - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - téntes de se - - - de, *
8. Esuriéntes im- - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . patres no - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . . nunc, et sem - - - per, *

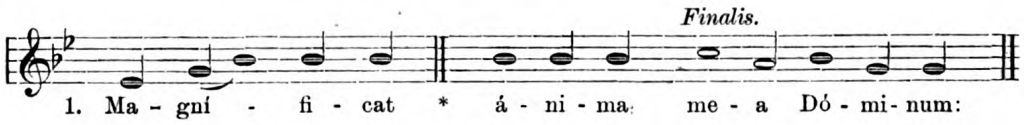


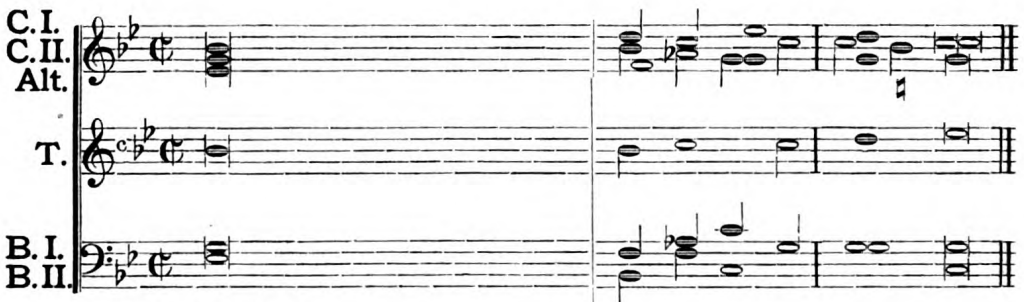
2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - - - o.
3. ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti- - - - - - - - méntibus e- - - - - um.
6. dis-pérsit supérbos . . . . mente cordis su - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. re - cordátus | miseri - - - córdiae su - - - - - ae.
10. A - braham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

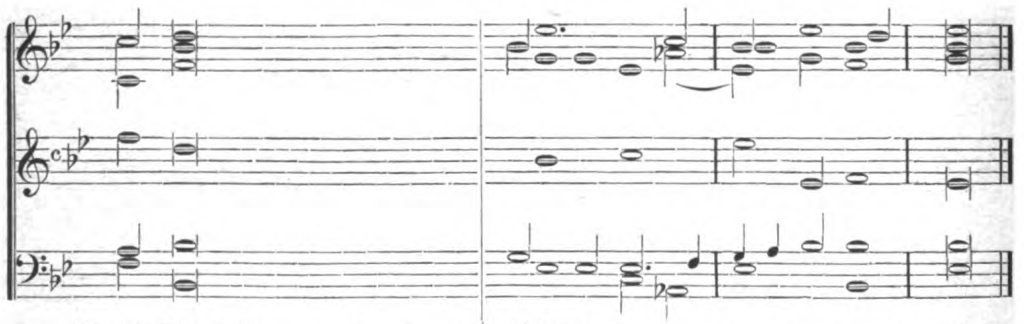
18. Tonus quintus.

Sex vocum.





2.	Et exsultávit	spíritus me - - - - us	*
3.	Quia respéxit | humilitátem an -	cillae su - - - - ae:	*
4.	Quia fecit mihi	magna qui potens . . est:	*
5.	Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni - - - es	*
6.	Fecit poténtiam in	bráchio su - - - o:	*
7.	Depósuit po - - - - - -	téntes de se - - - de,	*
8.	Esuriéntes im- - - - - -	plévit bo - - - - nis:	*
9.	Suscépit Israël	púerum su - - - um,	*
10.	Sicut locútus est | ad . . .	patres no - - - - stros,	*
11.	Glória	Patri, et Fíli - - - o,	*
12.	Sicut erat in princípio, | et . .	nunc, et sem - - - per,	*

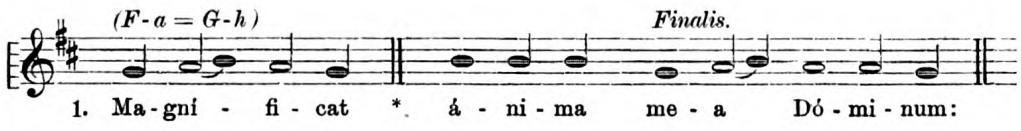


2.	in Deo salu - - - - -	tári me - - - - - - -	o.
3.	ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - - - -	nes.
4.	et sanctum	nomen e - - - - -	jus.
5.	ti - - - - - - -	méntibus e - - - - -	um.
6.	dis - persit supérbos . . .	mente cordis su - - - -	i.
7.	et exal - - - - -	távit húmi - - - - -	les.
8.	et dívites di - - - -	mísit iná - - - - -	nes.
9.	re - cordátus | miseri - -	córdiae su - - - - -	ae.
10.	A - braham, | et sémini . .	ejus in saécu - - - - -	la.
11.	et Spi - - - - -	ritui san - - - - -	cto.
12.	et in saécula saecu - - -	lórum. A - - - - -	men.

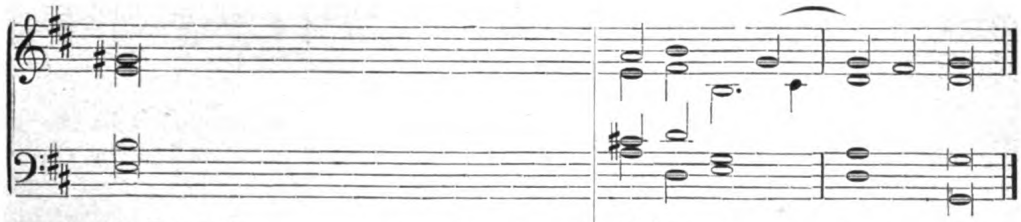
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

19. Tonus sextus.

Quatuor vocum.



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - - - cíllae su - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . . . in progéni - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . . bráchio su - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - - - téntes de se - - de, *
8 Esuriéntes im - - - - - - - - plévit bo - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . . . patres no- - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - o, *
12. Sicut erat in principio, | et . . . nunc, et sem - - per, *

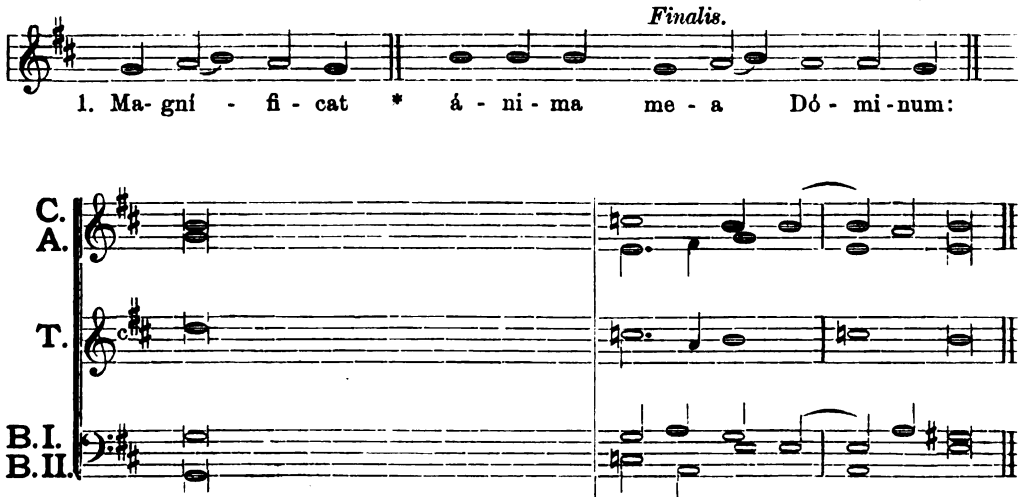


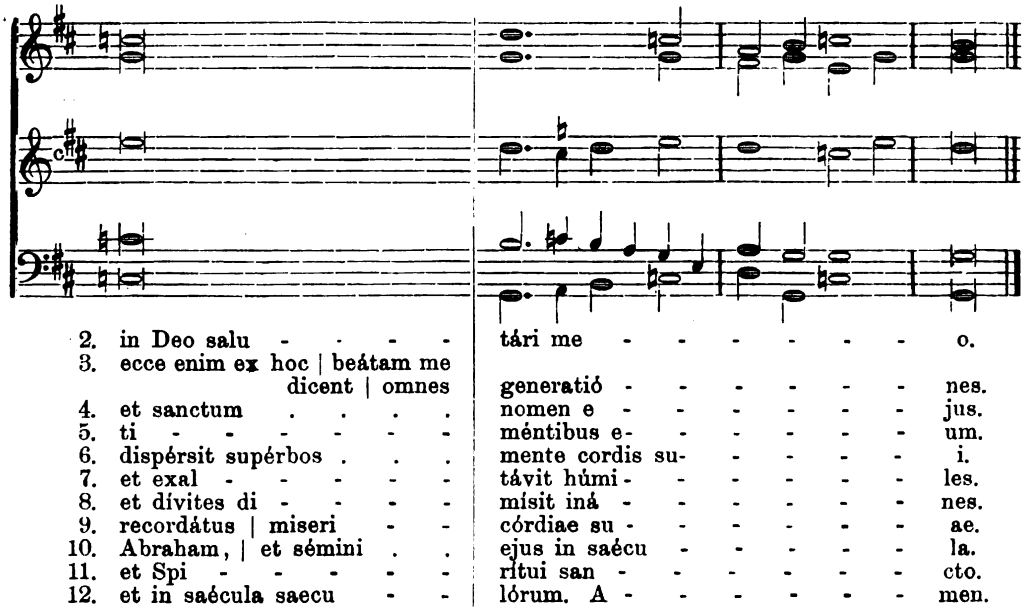
2. in Deo salu - - - - - - - tári me - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - nes.
4 et sanctum . . . . . nomen e - - - - jus.
5. ti - - - - - - - - - méntibus e - - - um.
6. dispérsit supérbos . . . . . mente cordis su - - i.
7. et exal - - - - - - - - távit húmi - - - les.
8. et dívites di - - - - - - - mísit iná - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - - - córdiae su - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . . . ejus in saécu - - - la.
11. et Spi - - - - - - - - rítui san - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - - lórum. A- - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

20. Tonus sextus.

Quinque vocum.

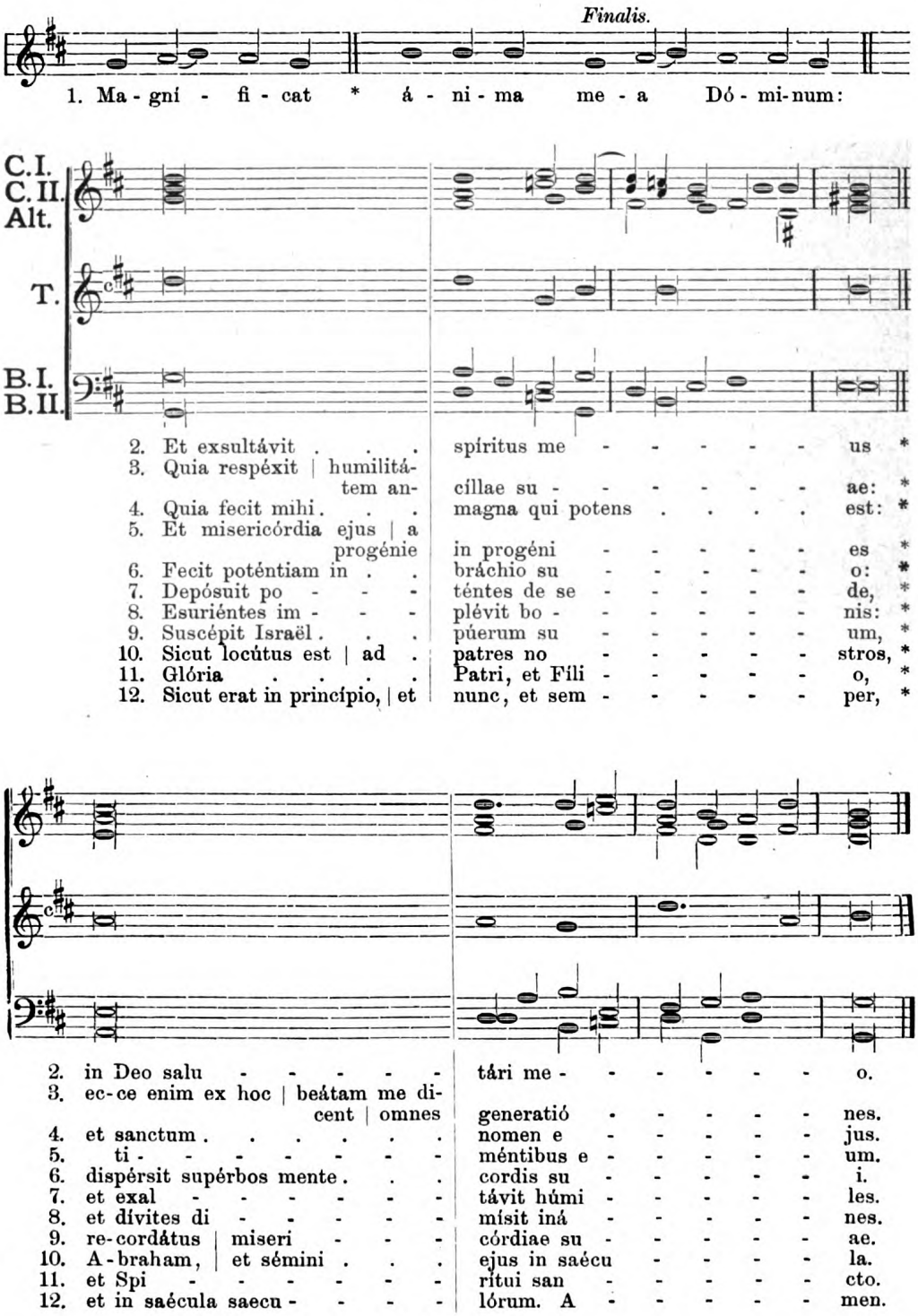




Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

21. Tonus sextus.

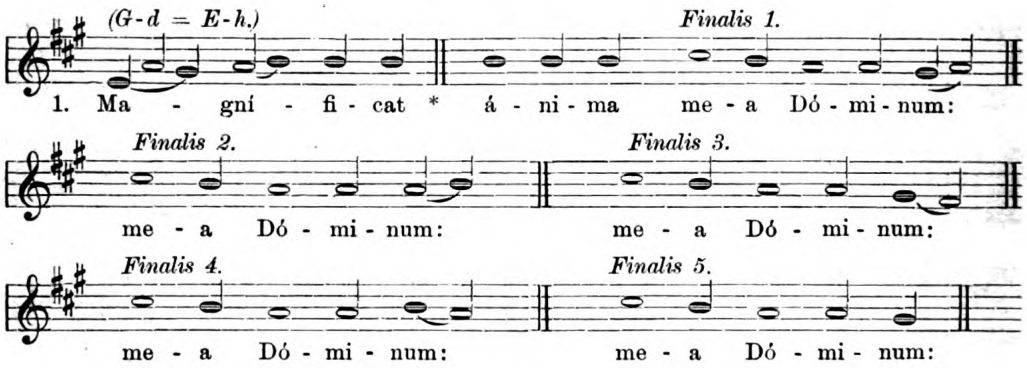
Sex vocum.

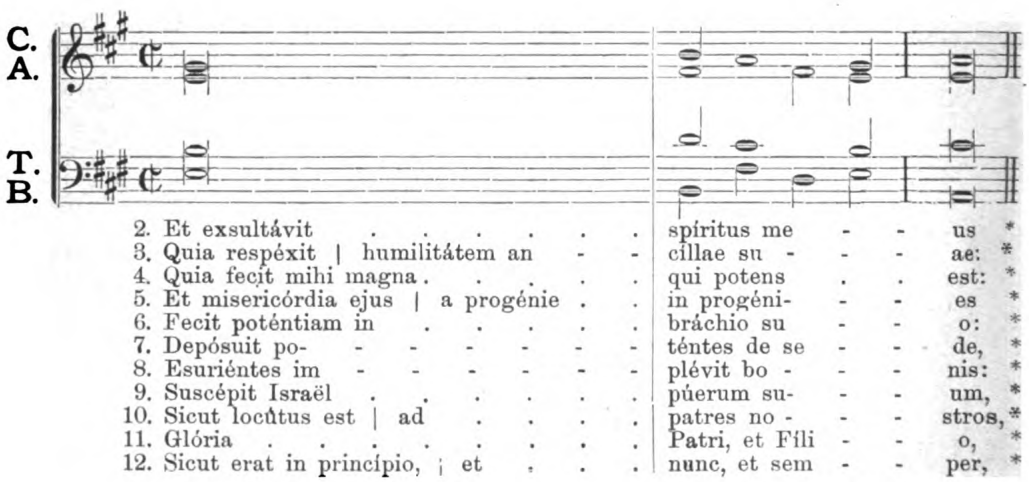


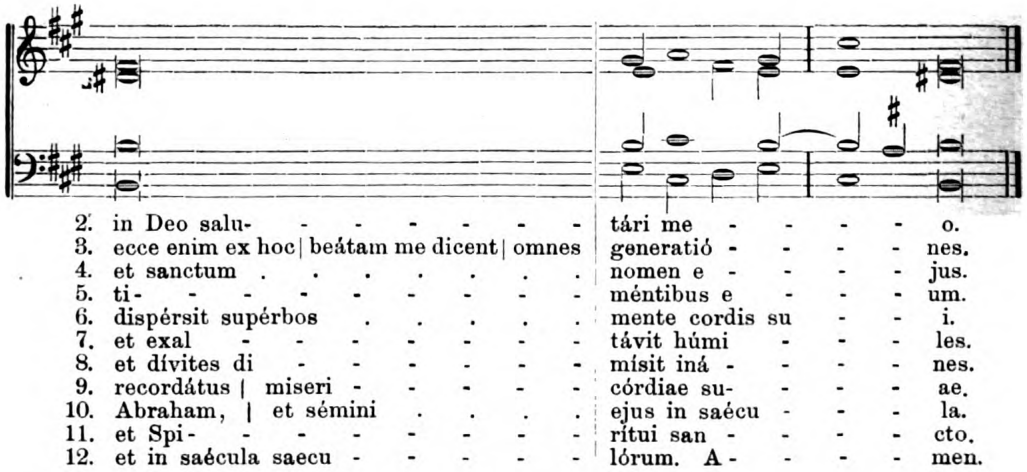
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

22. Tonus septimus.

Quatuor vocum.





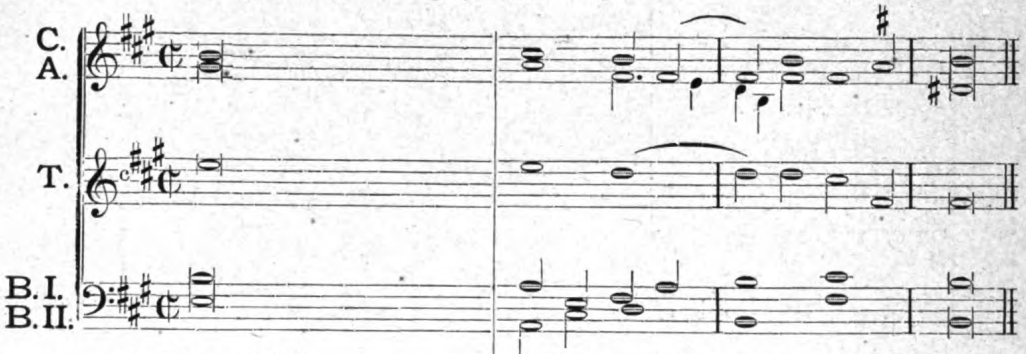


Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

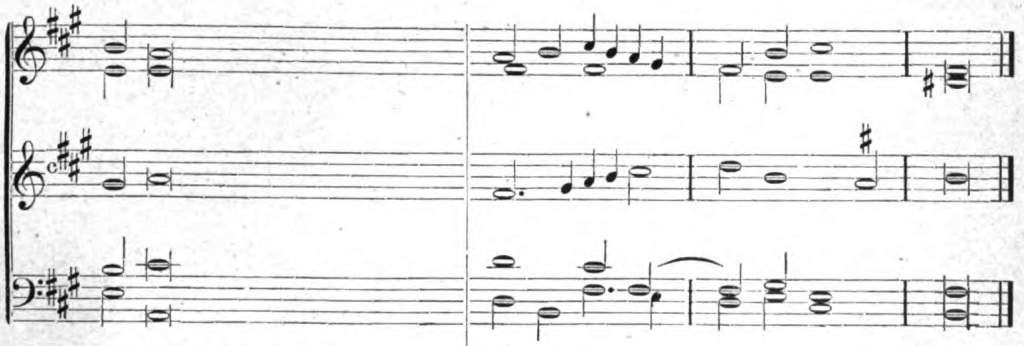
23. Tonus septimus.

Quinque vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 24.



2. Et exsultávit . . . . spíritus me - - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an- cíllae su - - - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi magna . qui potens . . . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . bráchio su - - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - téntes de se - - - - - de. *
8. Esuriéntes im - - - plévit bo - - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . púerum su - - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . patres no- - - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fílio, *
12. Sicut erat in princípio, | et nunc, et sem - - - - - per, *



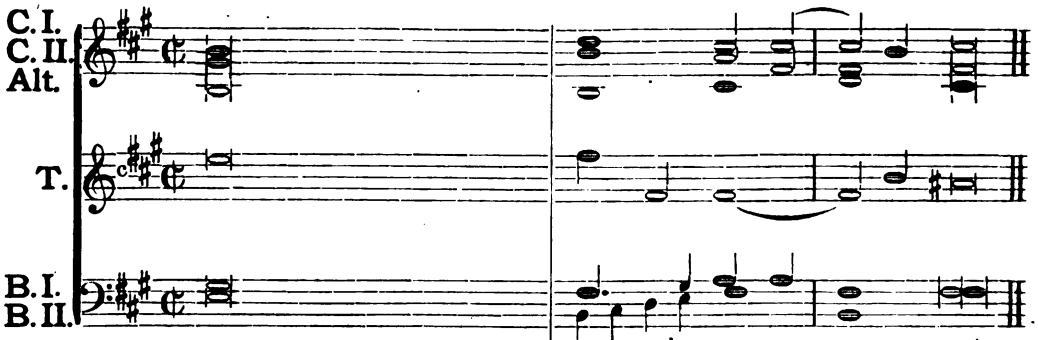
2. in Deo salu - - - - tári me - - - - - - o.
3. ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti - - - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dis-pérsit supérbos . . . mente cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. re - cordátus | miseri- - - córdiae su- - - - - - ae.
10. A - braham, | et sémini . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - rítui san - - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - lórum. A - - - - - - men.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

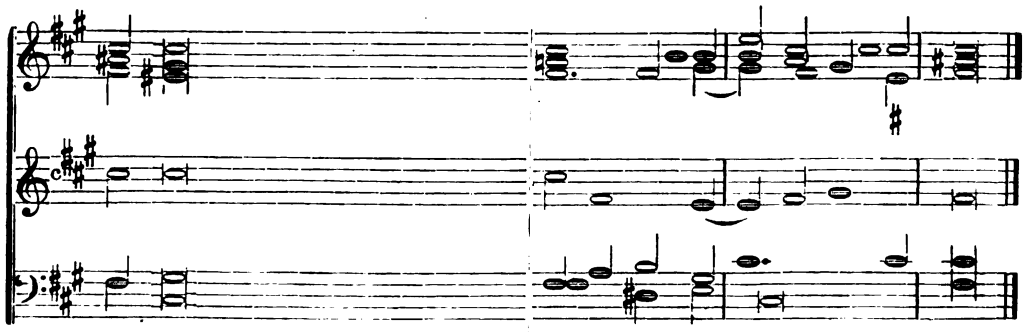
24. Tonus septimus.

Sex vocum.

1. ℣. Magnificat, vide pag. 24.



2.	Et exsultávit	spíritus me - - - - us *
3.	Quia respéxit | humilitátem an-	cíllae su - - - - - ae: *
4.	Quia fecit mihi magna . .	qui potens . . . . est: *
5.	Et misericórdia ejus | a progénie	in progéni- - - - - es *
6.	Fecit poténtiam in . . .	bráchio su - - - - o: *
7.	Depósuit po - - - - -	ténte de se - - - - de, *
8.	Esuriéntes im - - - - -	plévit bo - - - - - nis: *
9.	Suscépit Israël	púerum su - - - - um, *
10.	Sicut locútus est | ad . .	patres no- - - - - stros, *
11.	Glória	Patri, et Fíli - - - - o, *
12.	Sicut erat in princípio | et .	nunc, et sem - - - - per, *

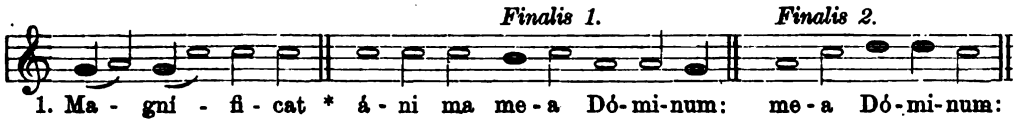


2.	in Deo salu - - - - -	tári me - - - - - o.
3.	ec - ce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes	generatió - - - - - nes.
4.	et sanctum	nomen e - - - - - jus.
5.	ti - - - - - - - -	méntibus e - - - - - um.
6.	dis-pérsit supérbos	mente cordis su - - - - i.
7.	et exal - - - - - - -	távit húmi - - - - - les.
8.	et dívites di - - - - -	mísit iná - - - - - nes.
9.	re - cordátus | miseri - - - -	córdiae su - - - - - ae.
10.	A - braham, | et sémini . - - -	ejus in saécu - - - - la.
11.	et Spi - - - - - - - -	rítui san - - - - - cto.
12.	et in saécula saecu - - - -	lórum. A - - - - - men.

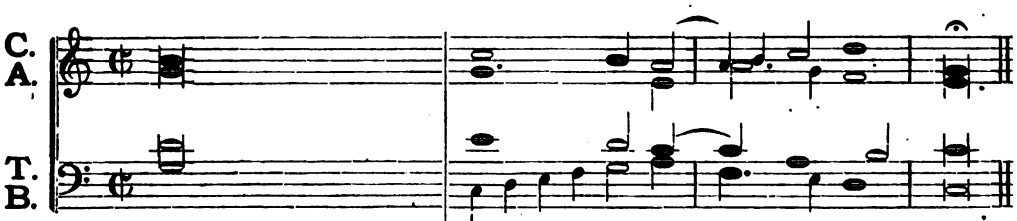
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

25. Tonus octavus.

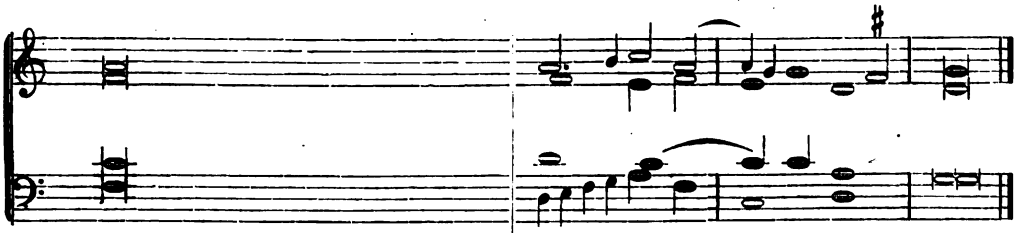
Quatuor vocum.



1. Ma - gní - fi - cat * á - ni ma me - a Dó - mi - num: me - a Dó - mi - num:



2. Et exsultávit . . . spíritus me - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an- cíllæ su - - - - æ: *
4. Quia fecit mihi . . magna qui potens est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . bráchio su - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - téntes de se - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . patres no - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - ó, *
12. Sicut erat in princípio, | et nunc, et sem - - - - per, *

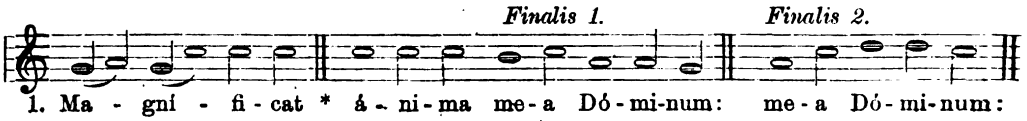


2. in Deo salu - - - - - - tári me - - - - - o.
3. ecce énim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti- - - - - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dispérsit supérbos mente . . . cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - - córdiae su - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi- - - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - - men.

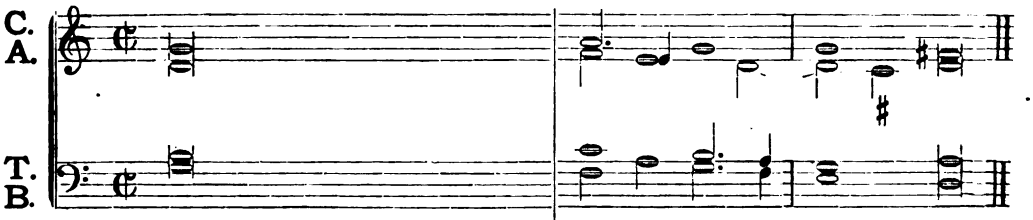
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

26. Tonus octavus.

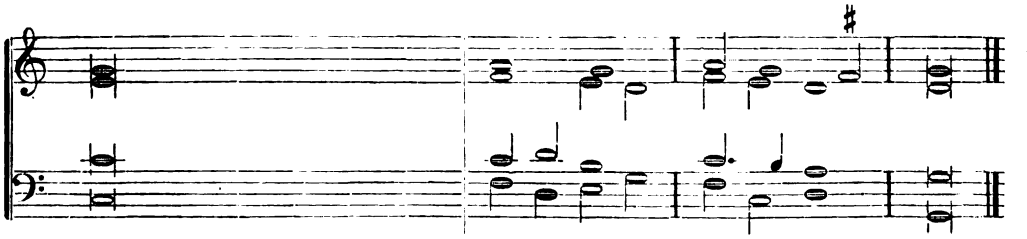
Quatuor vocum.



1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num: me - a Dó - mi - num:



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - cillae su- - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . in progéni - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . bráchio su - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - téntes de se - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . patres no - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fili- - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . . nunc, et sem- - - - per, *

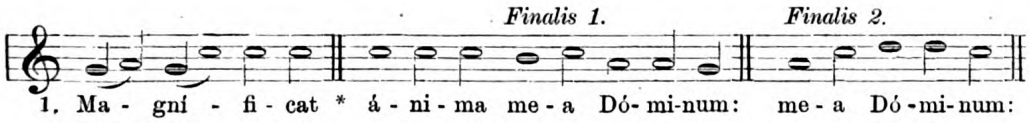


2. in Deo salu - - - - - tári me - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - jus.
5. ti - - - - - - - - méntibus e- - - - um.
6. dispérsit supérbos . . . . mente cordis su - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - córdiæ su - - - - æ.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - lórum. A - - - - men.

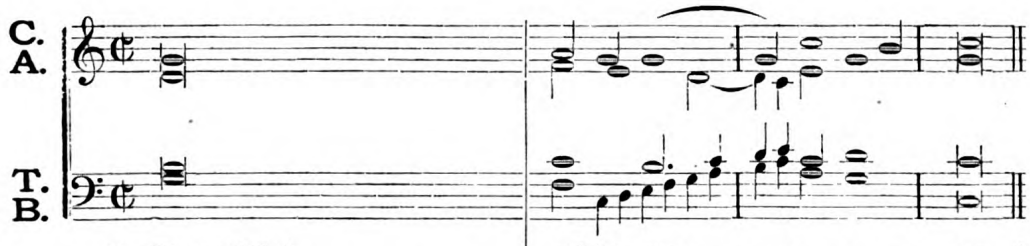
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

27. Tonus octavus.

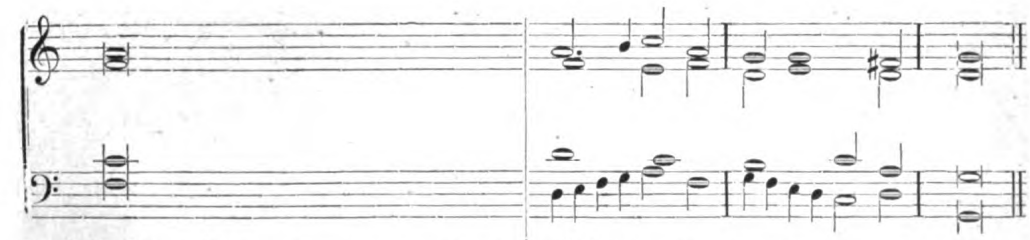
Quatuor vocum.



1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num: me - a Dó - mi - num:



2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an- cíllae su - - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi magna . . qui potens . . . . . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie in progéni - - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . bráchio su - - - - - o: *
7. Depósuit po- - - - - téntes de se - - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - plévit bo - - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . púerum su - - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . patres no - - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . nunc, et sem - - - - - per, *

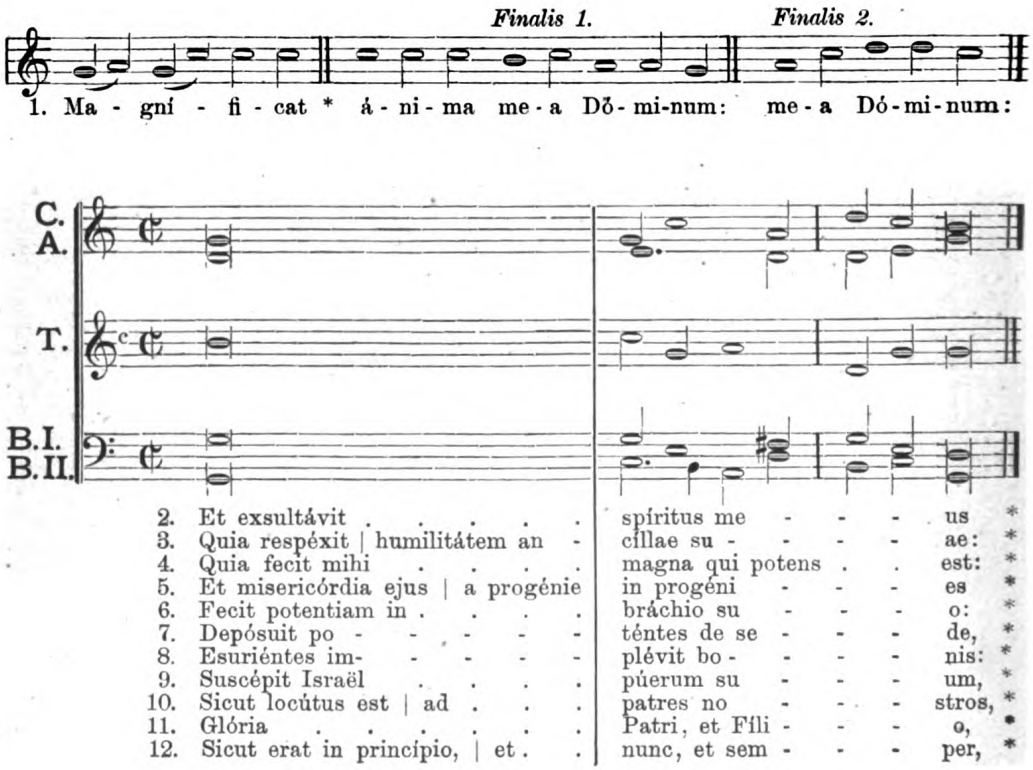


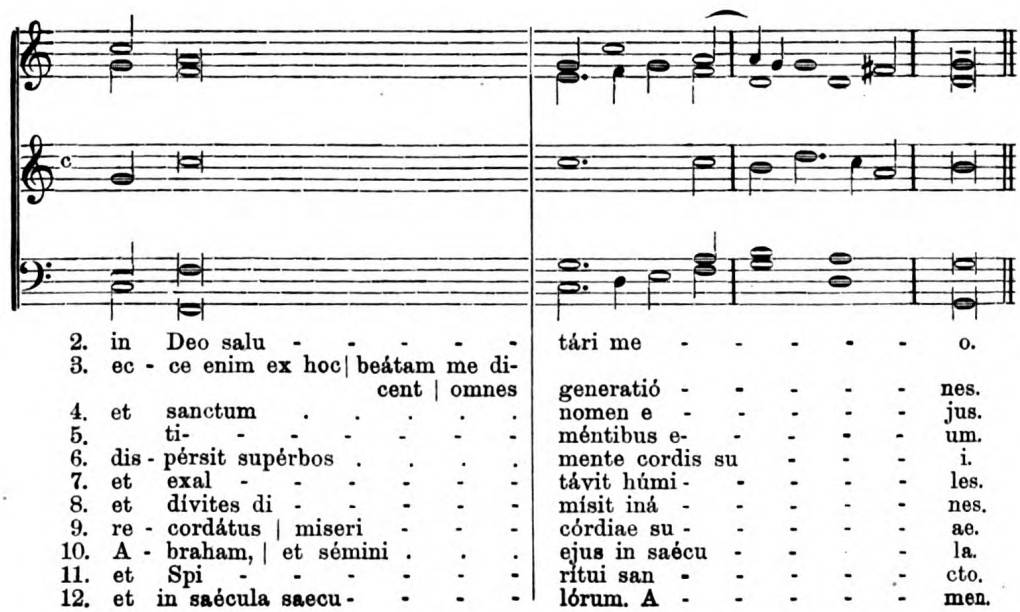
2. in Deo salu - - - - - - tári me - - - - - o.
3. ecce enim ex hoc | beátam me dicent | omnes generatió - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - jus.
5. ti - - - - - - - - méntibus e - - - - - um.
6. dispérsit supérbos mente . . . cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. recordátus | miseri - - - - córdiae su - - - - - ae.
10. Abraham, | et sémini . . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - - men.

Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

28. Tonus octavus.

Quinque vocum.

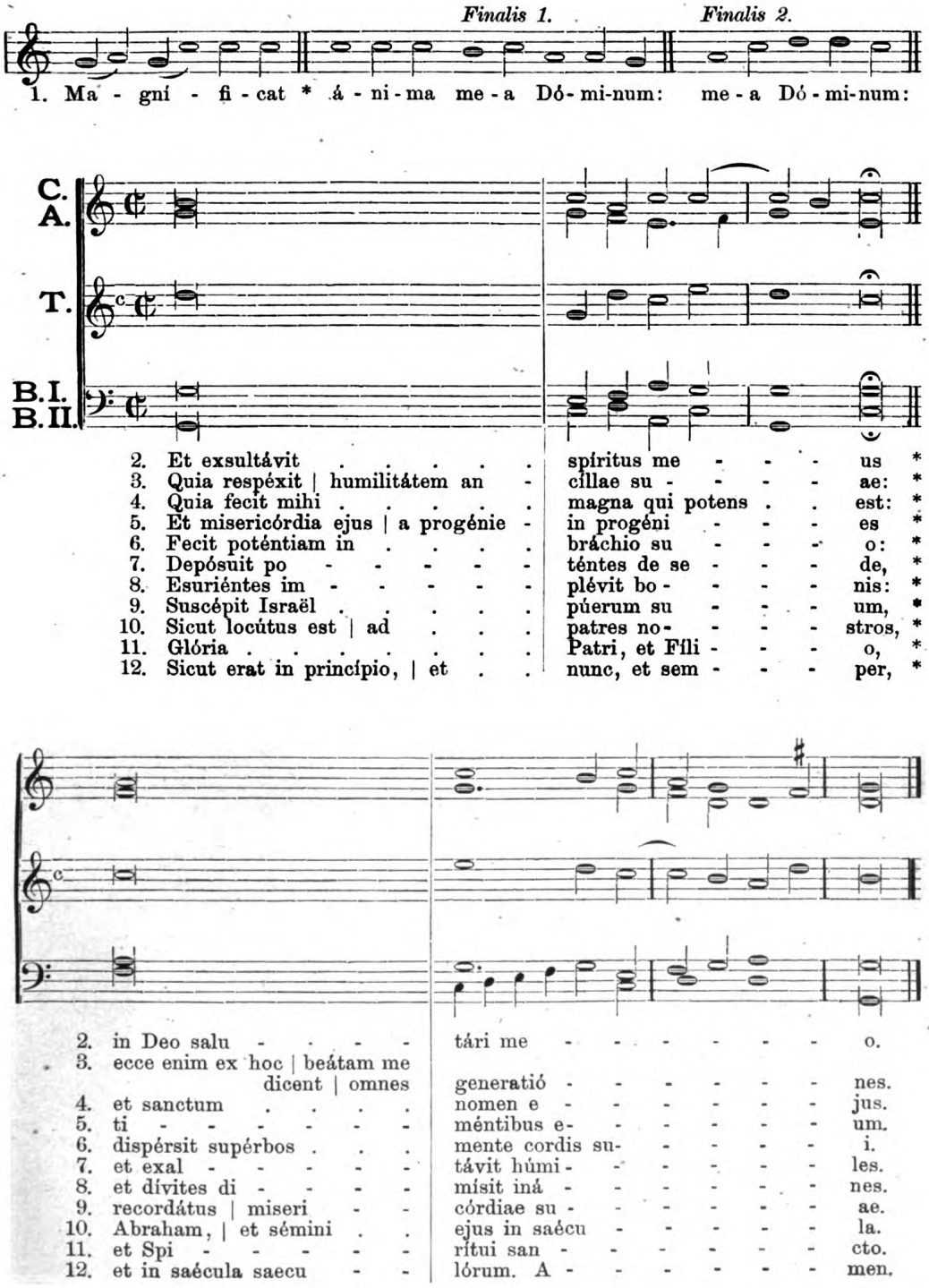




Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

29. Tonus octavus.

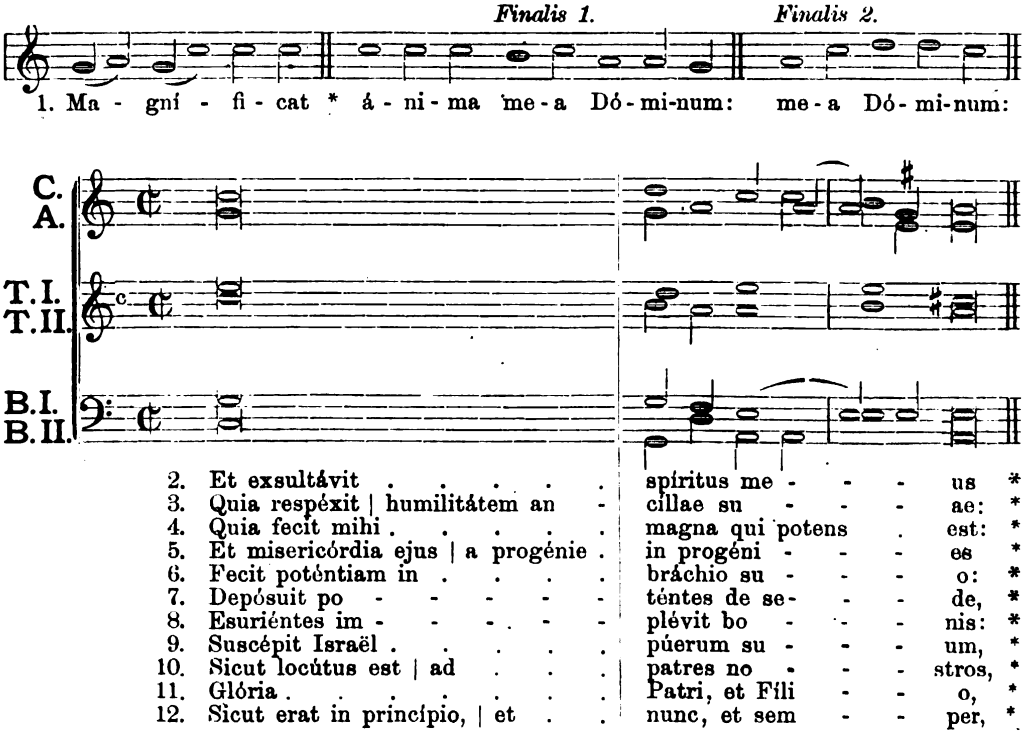
Quinque vocum.



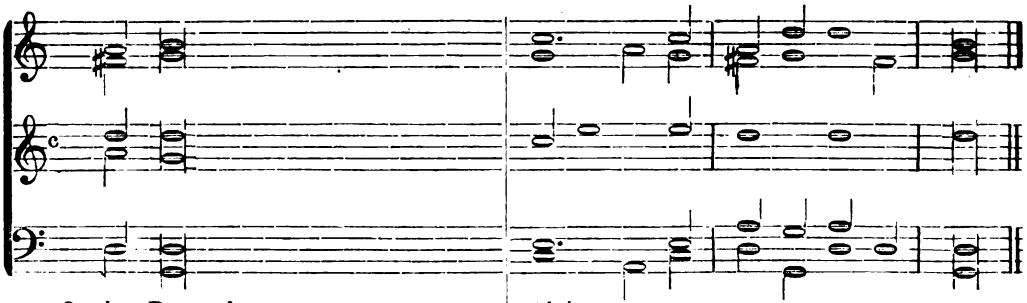
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

30. Tonus octavus.

Sex vocum.



1. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi-num: me - a Dó - mi-num:
2. Et exsultávit . . . . . spíritus me - - - - us *
3. Quia respéxit | humilitátem an - cíllae su - - - - ae: *
4. Quia fecit mihi . . . . . magna qui potens . est: *
5. Et misericórdia ejus | a progénie . in progéni - - - - es *
6. Fecit poténtiam in . . . . bráchio su - - - - o: *
7. Depósuit po - - - - - - téntes de se - - - - de, *
8. Esuriéntes im - - - - - - plévit bo - - - - nis: *
9. Suscépit Israël . . . . . púerum su - - - - um, *
10. Sicut locútus est | ad . . . patres no - - - - stros, *
11. Glória . . . . . Patri, et Fíli - - - o, *
12. Sicut erat in princípio, | et . . nunc, et sem - - per, *



2. in Deo salu - - - - - - tári me - - - - - - - o.
3. ec - ce enim ex hoc | beátam me di- cent | omnes generatió - - - - - - nes.
4. et sanctum . . . . . nomen e - - - - - - jus.
5. ti - - - - - - - méntibus e - - - - - - um.
6. dis - pérsit supérbos . . . mente cordis su - - - - - i.
7. et exal - - - - - - - távit húmi - - - - - les.
8. et dívites di - - - - - - mísit iná - - - - - nes.
9. re - cordátus | miseri - - - córdiae su - - - - - ae.
10. A - braham, | et sémini . . ejus in saécu - - - - - la.
11. et Spi - - - - - - - rítui san - - - - - cto.
12. et in saécula saecu - - - - lórum. A - - - - - men.

Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abhandlungen und Aufsätze.

Johann Hothby.

Eine Studie zur Geschichte der Musik im 15. Jahrhundert.

Dieser Artikel soll einen kleinen Beitrag liefern zur Ausfüllung der Lücken, über welche die Musikgeschichte bezüglich des 15. Jahrhunderts zu klagen hat. Obwohl die mehrstimmige Musik resp. der Kontrapunkt sich gerade in diesem Jahrhunderte rasch entwickelte und mit mächtigen Schritten seinem Höhepunkte (palestrinische Periode) entgegeneilte, obwohl zahlreiche Komponisten und manche Verfasser von musikalischen Traktaten genannt werden, so herrschte doch bislang eine Unsicherheit in Bezug auf die Daten und Lebensverhältnisse dieser Männer und man mußte sich in den meisten Fällen auf Hypothesen stützen. Wie wenig aber diese vor Irrtum schützten, zeigt schon die einzige Thatsache, daß bisher eine doppelte niederländische Schule angenommen wurde, eine erste, von 1400 ungefähr bis 1450 mit den Repräsentanten H. Zeelandia, Busnois, Binchois, Dufay, Faugues, Dunstable († 1458) u. s. w., und eine zweite, von 1450—1525 mit den Namen: Okeghem, Hobrecht, Josquin, la Rue. Das war verhängnisvoll, indem die Entwicklungsstadien fast um ein halbes Jahrhundert zu weit hinaufgerückt wurden. Nun ist es aber Hrn. Dr. Haberl gelungen, aus Bibliotheken und Archivdokumenten festzustellen, daß Wilhelm Dufay nicht vor 1400 geboren ward, daß er 1428 in die päpstliche Kapelle eingetreten ist und daselbst bis 1437 verblieb, 1450 Kanonikus in Cambrai wurde und daselbst als solcher am 27. November 1474 gestorben ist.[1]) Daraus geht auch hervor, daß die Mitteilung des Tinctoris richtig ist, welcher Johann Dunstable, Eg. Binchois und Wilh. Dufay als Vorgänger und Lehrer von Joh. Okeghem, Joh. Regis, Ant. Busnois, Caron und Faugues bezeichnet.

Wie also hier ein Irrtum in den Musikgeschichtsbüchern bis in die neueste Zeit sich erhielt, so gibt es noch mehrere dunkle Punkte, welche der Klarstellung bedürfen, was der heutigen Geschichtsforschung wohl nach und nach gelingen mag.

Hier soll von einem Manne gesprochen werden, der keineswegs eine unrühmliche Stelle unter den Musikern des 15. Jahrhunderts einnimmt, aber von welchem bis jetzt fast gar nichts zuverläßliches bekannt war, nämlich von Johannes Hothby, auch Hothobi, Hoctobi, Octobo, Ottobi, Otobi, Othosius, Hothosius, Ottobus genannt.[2])

W. Ambros kennt von Hothby nur drei Kompositionen[3]) und er bezeichnet ihn als einen Zeitgenossen von Bonadies oder Godendag, ohne übrigens eine Zeitbestimmung, weder für den einen noch den andern beizufügen. Coussemaker veröffentlichte in seinem

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1887. Viertes Heft. „Wilhelm du Fay"; auch in einer separaten Ausgabe unter dem Titel „Bausteine 1. Heft" (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885) erschienen.

[2]) Die Materialien zu dieser Arbeit stellte mir mit wenigen Ausnahmen Hr. Dr. Haberl aus seiner Bibliothek zur Verfügung; ebenso Hr. Leonidas Busi in Bologna (s. KM. Jahrbuch 1892, S. 1) alle Notizen, welche er über Hothby gesammelt hatte, wofür der beste Dank hier ausgesprochen sein soll.

[3]) Dr. W. A. Ambros, Musikgeschichte III. 142. 146. Als Ambros den III. Band seiner Musikgeschichte herausgab (1868), war der III. Band der Scriptores von Coussemaker (1869) noch nicht erschienen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Werke „L'harmonie du moyen âge“ [4]) ein theoretisches Werk Hothbys, welches in italienischer Sprache geschrieben war und den Titel führt: „Calliopea leghale“, dessen Verfasser weist er dem Ende des 14. Jahrhunderts zu. Diesen großen Fehler in der Zeitbestimmung verbessert er aber im III. Band seiner „Scriptores de musica medii aevi. Nova series“,[5]) indem ihn wichtige Gründe überzeugen, daß H. dem Ende des 15. Jahrhunderts angehöre und noch 1471 gelebt habe. Ambros und Coussemaker verlegen den Ort seiner Wirksamkeit nach Ferrara; ersterer, weil er die betr. Kompositionen in einem einst dem Karmelitenkloster daselbst gehörigen Codex entdeckt hat, letzterer, weil er drei kleine Traktate von H. zu Ferrara gefunden; doch gibt C. auch an, daß Hothby vorher in Florenz eine Zeit zubrachte.

Diese Unbestimmtheit wird nun durch ein 1880 erschienenes Werk gehoben, welches die Geschichte der Stadt und ehemaligen Republik Lucca zum Gegenstande hat und im XII. Bande [6]) die musikalischen Verhältnisse dieser Stadt von den ältesten Zetien bis jetzt ausführlich bespricht. Hieraus und im Zusammenhalte mit dem, was Coussemaker im III. Bande seiner Scriptores [7]) über Hothby mitteilt und was L. Busi zu eruieren gelungen ist, ergibt sich ein ziemlich vollständiges Lebensbild dieses Mannes.

Über Zeit und Ort der Geburt Hothbys, sowie über seine Jugendzeit und früheres Mannesalter wird nichts berichtet, darüber herrscht auch jetzt noch Dunkelheit; jedoch seine Nationalität als Engländer — natione Anglus — wird überall hervorgehoben, ebenso, daß er Karmelitermönch war.[8]) Wie Coussemaker berichtet, durchwanderte H. Spanien, Gallien und Deutschland und kam um 1440 nach Florenz, und, nachdem er hier mehrere Jahre gelebt hatte, nach Ferrara.[9]) Überall wird er gerühmt als „egregius und clarissimus musicus, nec theologiae lector meritissimus“. Coussemaker führt auch ein kleines Lobgedicht auf H. aus einem Pariser Codex an, dessen Anhängsel lautet: „Ferrabos poeta in laude clarissimi musici Jo. Ottobi carmina composuit“. Sein Ruf als vortrefflicher Musiker drang auch nach Lucca und veranlaßte die Kanoniker dieser Stadt, ihn für Lucca zu gewinnen.[10]) Dies geschah wahrscheinlich oder vielmehr wie sicher i. J. 1467, da er 18 Jahre in dieser Stadt weilte und 1486 nach England zurückkehrte.

Seine Berufung zeigt klar die Bittschrift, welche die Kanoniker von St. Martin (Domkirche) unterm 20. Febr. 1469 an den großen Rat (Signoria) richteten,[11]) worin

---

[4]) Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852, p. 295—349. Auffallender Weise macht Ambros von diesem Werke weder im II. Bande seiner Musikgeschichte (1864) noch im III. Bande (1868) eine Erwähnung. — R. Schlecht edierte den italienischen Text nach Coussemaker mit deutscher Übersetzung in der Zeitschrift „Cäcilia“ (Trier 1874, Nro. 5—12).

[5]) Scriptores medii aevi. Tom. III. pag. XXXI.

[6]) Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca. Tomo XII. Storia della Musica in Lucca dell' Ab. M. Luigi Nerici, socio ordinario della R. Accademia Lucchese. Lucca 1880. Tipografia Giusti, pag. 92—98.

[7]) l. c. p. XXXI.

[8]) „Die Karmeliter, bemerkt L. Nerici, waren allezeit tüchtige Pfleger der Musikkunst, wie P. Nicasius Weyts, Giacomo da Reggio, P. Bonadies ebenda, P. Lorenzo Peña, P. Francesco Maria Vallara von Parma u. a.“ Auch in andern Orden fand die Musik nach ihren verschiedenen Richtungen liebevolle Pflege. Archetti, Superior der Karmeliten in Ferrara, nennt 4 Mönche, welche in Musik wohl erfahren waren: Joannes Bonadies, Joannes Hothus (Hothby), Joannes de Effordia und Bartholomeus Hothleita. (Brief v. 12. Okt. 1753 an P. Martini; vgl. Ambros III, 146.)

[9]) l. c. XXXI. Daß H. auch in Florenz war oder vorher mehrere Länder durchwandert habe, dafür bringt C. keine Beweisstücke bei. Wenn er sich auf die Notiz im Pariser Codex l. 7369 stützt, welche lautet: „Explicit musica speculativa Magistri Joannis de Muris scripta per me Fratrem Matheum Fracisci de Testadraconibus de Florentia, Ord, Servorum Sete-Marie, cum impenderem operam musice sub egregio musicorumque doctorum primo Magistro Johanne Hothbi Anglico, nec non theologie lectore meritissimo. 1471, die 5 martii, circa oram vesperarum“, so zeigt dies nur, daß auch von entfernten Orten Schüler den gerühmten Lehrer in Lucca aufsuchten, keineswegs noch, daß H. um diese Zeit in Florenz sich aufhielt. Für seinen Aufentbalt im Karmelitenkloster zu Ferrara aber möchten die dort aufgefundenen Kompositionen ein hinreichender Beweis sein.

[10]) Storia della musica in Lucca, pag. 92. L. Nerici spricht die Vermutung aus, ob H. nicht etwa durch italienische Kaufleute, welche nach England gereist waren, den Kanonikern in Lucca zur Kenntnis gebracht wurde, was aber nach den Angaben Ambros' und Coussemaker ausgeschlossen erscheint.

[11]) l. c. 114.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sie besagen, daß sie diesen Mann erwählt und zu ihnen zu kommen eingeladen hätten. Nun gehe seine Zeit (zweijähriges Provisorium) zu Ende, und es möchte der Fall sein, daß eine andere Stadt ihm mehr Besoldung und Emolumente verspreche, und er sich dadurch bewegen lasse, von hier fortzuziehen. Es möge also die Signoria sein Gehalt erhöhen, und sie selbst wollten alles thun, um ihn zurückzuhalten. Er habe bisher seinen Ruf übertroffen, doch in so wenigen Jahren sei es nicht möglich, Schüler genugsam auszubilden. Er zeige sich außerdem überall voll Güte und Liebenswürdigkeit und wende den größten Teil seines Einkommens armen Schülern zu.

Er kam also 1467 nach Lucca. Sein segensreiches Wirken und seine ausnehmende Tugend wurden so sehr anerkannt, daß man nach Abfluß seines ersten Kontraktes (1469) seine Besoldung erhöhte, und auch die Kanoniker etwas beisteuerten.

Als das 1467 gestiftete Benefizium zum heil. Regulus an St. Martin, dessen Inhaber die Verpflichtung hatte, unentgeltlichen Unterricht im canto fermo e figurato zu geben, durch Vertrag vom 26. August 1471 aufgebessert wurde,[12]) wählte man als rettore den Karmeliten „Joannes Hotby ex Anglia in arte musica expertum et magistrum". H. war auch Doktor der Theologie.

Doch dies war nicht das einzige Benefizium, das ihm übertragen ward; er besaß mehrere. Neben seinem Amte als Kapellmeister, Musiklehrer und Kapellan (Benefiziat)[13]) unterrichtete er die Schüler der Domschule in der Grammatik und Arithmetik und erwies sich auch da als guter Lehrer (Magiscolus).[14]) Wie man es erwartet hatte, so gereichte sein Wirken auch dem Klerus, den er im Choralgesange zu unterrichten hatte, zum Nutzen und dem Volke zur größten Zufriedenheit. Mit ihm beginnt in Lucca ein neuer Fortschritt in der Musikkunst, und von da an erscheinen daselbst viele und gute Sänger, Instrumentisten und Komponisteure. Bendinelli sagt sogar in seiner Chronik von Lucca, daß durch H. erst die Musikwissenschaft eingeführt und gelehrt worden sei. Er nennt ihn auch einen Organisten; ohne Zweifel verstand H. das Orgelspiel, aber besoldeter Organist für den Dom und die Staatskirche S. Mariae V. war damals der blinde Paolino di Cristoforo Turrettini.[15])

---

[12]) Die Aufbesserung bestand in 135 Metzen Getreide, 36 Pfund Öl und 24 Maß (? some) Wein; (l. c. pag. 93) bisher wurden nur 36 Dukaten jährlich bezahlt.

[13]) Er war „Magiscuolo, Maestro di canto e Cantore; Rettore del benefizio di Nicolao da Noceto all' altare di S. Regolo; Rettore e commendatario di S. Pietro Somaldi, Rettore di S. Vito nel contado lucchese, Cappellano di S. Pellegrino in S. Piercigoli, e piu stipendiato dal Commune con due ducati al mese". (l. c. 94.) Eine solche Anhäufung von kirchlichen Benefizien auf eine Person war vor dem Tridentiner Concil noch statthaft.

[14]) In Lucca bestand seit älterer Zeit eine bischöfliche Schule, worin Knaben und Kleriker unterrichtet wurden. Einen Unterrichtszweig bildete auch der Gesang, welchen diese einst als Priester zu vollziehen hatten. Magiscolus = magister scholae. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts war in Lucca dieses Amt eine Dignität bei der Kathedrale, welche über den Sängern stand; er war ihr Dirigent. Bei kirchlichen Funktionen war er durch besondere Bekleidung ausgezeichnet (per la mitra bianca di baraccane, che gli ornava la testa). Er hatte das Benefizium di S. Regolo inne. (l. c. Rag. II. e III.)

[15]) Der blinde Paolino Turrettini hielt 1472 bei der Signoria um Verleihung der Organistenstelle bei der Kapelle S. Maria in Palazzo an und erhielt dieselbe. Er hatte seine Orgel selber mitzubringen und an den Festen Mariä und wann es die Herrlichkeiten (die Signoria) verlangten (teneatur secum ferre organa a se ipso); seine Entlohnung dafür war 1 Gulden per Monat, später 2 Gulden. Man benützte damals auch noch tragbare Orgeln, welche man um den Preis von 12 fl. kaufen konnte. Landino Squarcialupi von Florenz hinterließ vier Orgeln, von welchen die größte 200 fl., die andern 40, 30 und 20 fl. Wert hatten. Turrettini, welcher auch die Obliegenheit hatte, öffentlichen Unterricht im Orgelspiel zu erteilen, ward 1478 als Stellvertreter des bisherigen alten Organisten zu St. Martin Maestro Lorenzo delli Organi aufgenommen und trat nach dessen Tod in dessen Stelle ein (p. 124).

Die Kathedrale von Lucca erhielt schon um 1450 eine stehende Orgel, welche sich aber ganz fehlerhaft erwies. Am 20. Okt. 1480 ward ein Vertrag mit einem Meister Domenico in Lucca abgeschlossen, eine neue Orgel zu bauen, und zwar sollte sie haben: 47 Tasten und 5 Register (darunter das neuerfundene Flauto-Register und die Semitonien); die Breite im Prospekt betrage 6 Ellen, die Höhe 6½ Ellen bei der größten Pfeife; es werden auch Ornamente, Schnitzwerk und Thürchen angebracht. Hiefür werden 450 Dukaten in Gold bezahlt. Außerdem sind noch einzufügen Bässe und ein Pedal, wie es jetzt in Italien üblich ist. Dominiko versprach auch, den 47 Tasten noch die großen Terzen von h und e durch alle Oktaven einzusetzen (29 Töne und 18 Halbtöne), wo sie notwendig scheinen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wie sehr er geschätzt war, geht aus den Zugeständnissen hervor, welche ihm der große Rat machte, als er 1486 infolge der Berufung des Königs von England in seine Heimat um seine Entlassung einkam. „Es solle ihm," heißt es im desbezüglichen Schreiben d. d. 17. Febr. 1486,[16]) „die Besoldung nicht blos bis auf gegenwärtigen Tag, an welchem seine Entlassung genehmiget wird, sondern auch bis zum nächsten 14. Oktober, wo die Vertragszeit abläuft, ausbezahlt werden. Außerdem wird ihm freigestellt, bei seinem Abgang einen Substituten aufzustellen nach seinem Ermessen, welcher bis zum vorbezeichneten 18. Oktober Unterricht erteilt und Schule hält; — überdies wird es ihm anheimgestellt, wieder zu kommen, und es solle dann mit ihm bezüglich der bisherigen Besoldung bei gleicher Belastung der Vertrag auf zwei Jahre vom Tage seiner Rückkunft an erneuert werden, vorausgesetzt jedoch, daß er innerhalb 18 Monaten wiederkehrt."

Eingehender wird sein Wirken in dem Geleitsbrief geschildert, den ihm die Signoria bei seinem Abzuge ausstellte, darin heißt es: „In einer Reihe von mehr als 18 Jahren haben wir die Gläubigkeit des Priesters und Karmeliten Fr. Ottobi, seine ausnehmende Rechtschaffenheit und Tadellosigkeit, seine besondere Geschicklichkeit im Musikunterrichte, ebenso, was besonders zu beachten ist, seine Gelehrtheit und die Freigebigkeit gegen seine Schüler, sowie seinen ganzen ausgezeichneten Charakter kennen gelernt, was alles ihm zur Ehre und uns zur Befriedigung gereichte. Ihn begleitet bei seiner durch den König von England verlangten Rückkehr in sein Vaterland die Hochschätzung und Gewogenheit des ganzen Volkes." [17])

Der Grund seiner Zurückberufung durch den König ist nicht angegeben. 1486 ging H. also wieder nach England zurück, wo er schon im folgenden Jahre starb; in einem Schreiben d. d. 6. November 1487 wurde sein Tod dem Kapitel zu St. Martin angezeigt.[18])

Über seine Thätigkeit wird noch besonders hervorgehoben, daß Hothby viele, besonders auch Kleriker, in Gesang und Instrumentalspiel ausgebildet hat. Infolge dessen organisierte die Signoria 1490 ihre eigene Kapelle neu, nahm mehrere Instrumentalisten auf und überdies noch 6 Sänger, welche letztere sämtlich Priester waren; diese hatten die Obliegenheit, bei den Gottesdiensten in der Kirche di S. Maria in Palazzo zu singen.

Durch Hothbys Bemühen erwachte ein neues musikalisches Leben in Lucca, welches mit dessen Abgang keineswegs erstarb. Die Musik blieb heimisch im Freistaate, und nicht wenige Familien in Lucca wurden eigentliche musikalische Familien, welche diese Eigenschaft bis ins dritte oder vierte Geschlecht, einige wenige derselben selbst bis in die neuere Zeit beibehielten. Solche Familien waren unter andern die Dorati, die Durelli, die Bastini, die Casentini, die Guami, die Vecoli u. a., einzelne Glieder derselben haben sich als Sänger, Organisten, Instrumentisten oder Komponisten einen sehr ehrenvollen Namen erworben.[19])

Nachdem in Vorstehendem Hothbys Lebensverhältnisse, so weit sie festzustellen waren, sowie seine praktische Wirksamkeit vorgeführt ist, bleibt noch übrig, auf seine Werke — Kompositionen und Traktate — gebührende Rücksicht zu nehmen. Da er selbst in seinem „Dialogus" [20]) von Dunstable, Dufay, Busnoys, Morton, Ochingem, Caron u. a. Musikern des 15. Jahrhunderts redet, so muß seine Lehre um so mehr Interesse erwecken, als von andern Traktaten die Zeit ihrer Abfassung (mit Ausnahme derjenigen von Prosdocimus von Beldomandis, Philipp von Caserta, Tinktoris und Gaforius) nicht festgestellt werden kann.

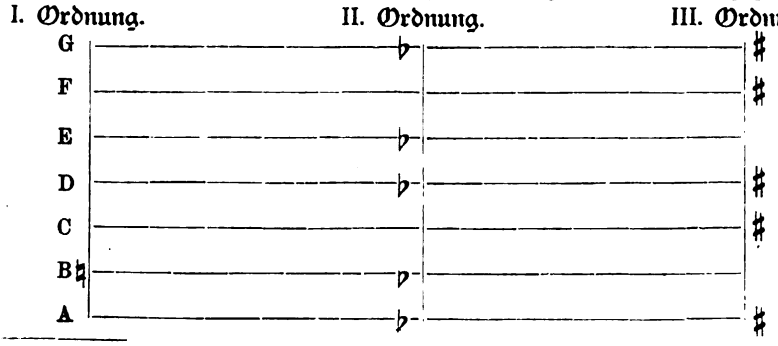
Daß Hothby auch beteiligt war, ist zweifellos anzunehmen, da 1482 für eine andere Kirche in Lucca ein Vertrag über den Bau einer neuen Orgel abgeschlossen wurde (um 250 Dukaten in Gold) in presenza di Magistro Joanne Octobi anglico musico e cittadino lucchese. (l. c. pag. 132. 143. 144.)

[16]) l. c. pag. 114. Anm. 27. — [17]) l. c. pag. 97. — [18]) l. c. 97. Anm. 35. — [19]) l. c. 98.
[20]) Couss. Script. III. t. p. XXXI. Vgl. auch Baust. I. Heft die Angaben Morelots, S. 30.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Was die Kompositionen Hothbys anbelangt, so sind uns durch P. Martinis Abschrift des nun verlornen Codex von Ferrara neun derselben erhalten (W. A. Ambros meldet in seiner Musikgeschichte III. 146 irrtümlich blos drei). Diese sind nach L. Busis Angabe: 1) Kyrie, 2) Ora pro nobis sancta Dei Genitrix, 3) Quae est ista, 4) Magnificat, 5) ein anderes Magnificat, 6) Diva panthera, 7) Tard' il mio cor, 8) Ave sublime Triumphale, 9) Amor. Sämtliche Stücke sind nur dreistimmig. Ambros fällt über die von ihm eingesehenen Kompositionen kein besonders günstiges Urteil; er meint bezüglich des Komponierens sei H. mit seinem Ordens- und Zeitgenossen Bonadies oder Godendach ein Epimenides „kurz, knapp, mager, armselig, einfach, trocken, grämlich, aber tadellos im Gefüge".[21]) Freilich, in Italien konnte man um diese Zeit noch nicht gleichen Schritt mit den Niederländern (Galliern) halten; letztere waren dem Konservatismus der Italiener schon lange weit vorausgeeilt, und man unterschied in manchen Punkten der Theorie und Praxis zwischen italienischer und gallischer Kunst. So beschreibt schon Hieronymus von Mähren (c. 1236) die eigentümliche Weise, wie die Gallier den Choral rhythmisieren und welche Verzierungen sie anwenden. Marchettus von Padua (c. 1309) erklärt eine Verschiedenheit beider Nationen in Bezug auf die Proportionierung der Noten u. s. w. Johannes Cottonius und Johannes de Muris konstatieren eine Verschiedenheit der aretinischen Silben, Prosdocimus (um 1418) sucht in einem eigenen Traktate die Überlegenheit der italienischen Kunst über die gallische nachzuweisen.[22]) Überall aber hatte man das redliche Bestreben, zur höhern Entwicklung der Musik beizutragen, und schließlich nimmt ein Volk die Errungenschaften des andern an, so weit es darin einen wirklichen Fortschritt und etwas Gutes erkennt. So hatten auch die Engländer ihre Eigentümlichkeiten, welche später auch auf dem Kontinent Eingang und Aufnahme fanden.[23])

Von den theoretischen Werken Hothbys veröffentlichte Coussemaker mehrere, zuerst die Calliopea leghale — in Histoire de l'harmonie etc. p. 295—349. Dies Werk, in italienischer Sprache geschrieben, soll nach Nericis Berichte eigens für die Lucchesiner Musikschule von Hothby verfaßt worden sein.[24]) Es war wohl nur für die Sänger und die Musik übenden Schüler bestimmt. Sein Inhalt ist unter 126 fortlaufende Nummern verteilt, scheidet sich aber eigentlich in vier größere Abteilungen, von denen die erste von den Tönen handelt. Deren, lehrt er, gibt es sieben: A B C D E F G, welche aber eine ganz tiefe, mittlere, hohe und sehr hohe Lage haben können. Intervalle zählt er ebenfalls 7: Ganzton, Halbton, große und kleine Terz, Quart, Quint und Oktav (von der Sext geschieht später gelegentlich Meldung). Da nun die Töne Erniedrigung und Erhöhung erfahren können (musica ficta) und dies oft geschehen muß, so sucht er dies den Schülern durch eine eigentümliche Methode klar und anschaulich zu machen. Er statuiert nämlich 3 Ordnungen der Töne, welche er in folgendem Schema gegenüberstellt:[25])



[21]) Ambros, Gesch. der Musik III. 146.
[22]) Gerbert, Script. III. 175. Couss. III. 5. ff. 228. II. 281. Gerbert II. 232.
[23]) Faxbourdon und Gymel. Couss. III. 288. 292. Cantus visibilis. Ibid. 334.
[24]) Memorie etc. p. 96. Außer dem von Coussemaker citierten Codex der Biblioth. Magliabechiana in Florenz findet sich die „Calliopea" noch in einem andern Codex, nämlich Biblioth. nazionale (Palat. nro. 472 nuovo, da cart. 1 a 9).
[25]) Im Manuskript selbst, welche blos eine Kopie zu sein scheint, kommen viele Unrichtigkeiten vor, welche R. Schlecht in der „Cäcilia" so gut als möglich verbessert hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Töne des natürlichen Hexachordes nennt er Töne der I. Ordnung; diejenigen Töne, welche durch ♭ eine Erniedrigung zu erleiden haben, Töne der II. Ordnung, und jene, welche durch ♯ erhöht werden, Töne der III. Ordnung.[26])

Die vorzüglich zu beachtenden Töne sind: Der Princeps (das untere Ende eines Halbtons z. B. E zu F oder Fis zu G mit der Silbe mi), der Comes (das obere Ende des Halbtons z. B. F nach E oder G nach Fis mit der Silbe fa), und die Demonstratores,[27]) d. h. die Ganztöne, welche sich den Halbtönen nach oben und unten anschließen mit den Silben re und sol. Tritt eine Erhöhung oder Vertiefung bei diesen Tönen ein, so ändern sie auch ihre Eigenschaft, es wird aus einem Comes ein Princeps u. s. w.; denn jeder Ton, welcher mit der Silbe mi zu belegen ist, trägt auch den Namen Princeps. Jeder Princeps mit seinem Comes beherrscht die offiziellen Namen der Reihe (das Hexachord mit den aretinischen Silben, welches Hothby in einer eigenen Tabelle nach den verschiedenen Positionen, welche durch die weitere Einführung von Halbtönen oder Tönen der II. und III. Ordnung sich ergeben, ausführt), so daß der Halbton immer zwischen mi (Princeps) und fa (Comes) zu stehen kommt und daran sich re und sol als Demonstratoren reihen. Aufwärtssteigende Namen sind ut re mi, abwärtssteigende la sol fa.

Man darf keine Silbe aus einer andern Reihe singen, wenn nicht ♭ oder ♯ vorgezeichnet ist und also ein Ton einer andern Ordnung auftritt. Die Mutation tritt ein, sobald das Auge sieht, daß das la der gegenwärtigen Reihe zu überschreiten ist oder daß man unter das ut hinabzugehen hat, oder aber daß F und ♮ (Tritonus) zusammentreffen, in welch letzterem Falle ♮ in ♭ zu verwandeln ist.[28])

♭ ist oft am Anfange des Tonstückes gesetzt; ♯ aber im Choral äußerst selten, obwohl es sehr häufig gesungen wird; mi darf nie in fa und umgekehrt (in unmittelbarer Folge) verwandelt werden, solches geht nur im Figuralgesange an. „Wenn die Töne der I. Ordnung nicht gut klingen, d. h. eine Härte erzeugen, so mischt man Töne der II. oder III. Ordnung ein, um diese Härte und Rauheit zu vermeiden." So oft man einen offizielen Namen wechselt, wechselt man auch die Reihe (der Silben).

All dies hat H. in sehr großer Breite ausgeführt, um den Schülern das Verständnis so leicht als möglich zu machen.

R. Schlecht hat schon darauf hingewiesen,[29]) daß in dem von H. hier aufgestellten Schema auch das ganze moderne Tonarten-System enthalten sei. Das ist wirklich der Fall, wenn man die aufgestellten, nur ein Hexachord umfassenden und stets mit ut beginnenden Reihen weiter fortführt; aber so weit war man damals noch nicht gekommen, um an die modernen Tonarten zu denken, es galten noch immer die sogenannten Kirchentonarten, wenn auch die Praxis, besonders für Profanmusik, vielleicht lieber und leichter in den jonischen und äolischen Tonarten sich bewegte.[30]) Es bestand noch immer die Musica ficta zu recht, und diese Lehre diente noch immer nur für die Accidenzien oder auch für die Transposition.

Die zweite Abteilung erörtert die Bewegung der Töne, welche gerade (auf derselben Stufe verbleibend), aufsteigend, fallend, abwärts oder aufwärts sich krümmend sein kann. Die letzten zwei Arten können nur bei gebundenen Noten, Ligaturen, vorkommen. Diese Bewegungen haben auch ihre Namen: Punctus [Quadrat ■, Helmaym ◆, Strophicus ■, Ariscus ■], Clinus ■ ■, Podatus ■ ■, Cephalicus ■ ■ ■, Salicus ■ ■. Außerdem sind noch Zeichen: Scandicus ◆■, Climacus ■◆, Ter-

[26]) Das Kreuz ♯ nennt er b jacens, liegendes b.

[27]) Princeps, der Vornehmste, der Führer; Comes, der Begleiter, der Gefährte; Demonstrator, der Anzeiger; die Töne re und sol weisen, ersterer nach aufwärts, letzterer nach unten auf den sogleich folgenden Halbton hin.

[28]) Die Mutation wurde wohl zu Hothbys Zeiten schon so vereinfacht, daß man im Aufsteigen mit re, im Absteigen mit la auf drei Mutierungsstufen mutierte. Ambros, Musik-Gesch. II. 502. III. 81.

[29]) „Cäcilia" 1874, S 37.

[30]) Schon Ägydius von Murino, welcher wohl dem Anfange des 15. Jahrhunderts angehören dürfte, redet von einem zweifachen Schlußton der Rondellen: nämlich ut und la, was nichts anders ist, als unser Dur und Moll. Couss. III. 128.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

culus , Hymacus . Diese alle können in verschiedener Weise mit sich und mit andern verbunden werden, woraus Notengruppen entstehen, die über einer Silbe gesungen werden.

Der erste Punkt des Clinus, Salicus und Ariscus besteht nie in einer Quadratnote (brevis); der letzte Punkt eines Podatus oder Salicus ist immer ein Ariscus (longa oder plica) oder Strophicus; alle übrigen Punkte sind quadratische.

Der erste Punkt (Note) einer Ligatur heißt cum proprietate, wenn er am Boden steht[31]) oder einen links absteigenden Strich hat: ; der letzte Punkt heißt cum perfectione, wenn er auf dem Boden steht oder einen rechts abfallenden Strich hat: . Im Mensuralgesange ist jede Note cum perfectione lang, jede andere kurz. Dieser Gesangsweise cum proprietate und cum perfectione kann man sich auch im Chorale bedienen. Strophicus und Ariscus sind lang, ▪ und ♦ aber kurz. Wenn letztere (♦) in ungerader Zahl notiert sind, so muß die vorhergehende Note um ein Helmaym (♦) verlängert werden, wenn es den Sängern zu schwer fallen sollte, im ungeraden Numerus zu singen.

Die Ligatur kann nie weniger als zwei, und darf nicht mehr als drei Noten umfassen; denn 2 und 3 sind die Wurzel jedes andern Numerus, d. i. 2 ist das Element des geraden, 3 des ungeraden Numerus. So sind dann alle Ligaturen sowohl im Choral-, als auch im Mensuralgesange auflösbar in folgende einfache Ligaturen: Podatus, Clinus, Cephalicus und Salicus.

Die Stellung der verbundenen Noten gegeneinander bezeichnet er nach Guido mit praeposite, supposite, interposite, apposite, mixte.[32])

Ein Neuma ist eine Zusammensetzung, Gruppe so vieler Noten, als die Stimme in einem Atem vertragen kann. Es kann auch aus einer einzigen Note bestehen, welche über eine Silbe oder ein Satzglied gesetzt ist. Besteht eine solche Gruppe aus so viel Noten, daß man sie in einem Atem nicht singen kann, dann muß man sie in mehrere Atmungsglieder und in viele kürzere Neumen auflösen. Solche Gruppen heißen auch Modulation, Modulus, Modus.

Weiter behandelt er, wie diese Gruppen formiert sein können, vom Podatus angefangen und selbst nach den verschiedenen Intervallen.

Die dritte Abteilung (Nro. 72—113) enthält die Lehre von den Taktarten und der Geltung der Noten in denselben.

Modus ist die Abgrenzung der Noten nach der Grundlage des Numerus. Es gibt 8 Arten: 1) Strophicus, manchmal wechselnd mit Ariscus ▪ ▪;[33]) 2) Strophicus mit Quadratnote ▪▪; 3) umgekehrt ▪▪; 4) ▪▪▪; 5) ▪▪▪; 6) ▪▪▪▪; 7) ▪▪▪▪; 8) ▪♦▪♦♦ Quadratnoten gemischt mit stumpfen (♦). Der Strophicus gilt an und für sich 2 oder 3 Quadratnoten; gilt er drei, so sagt man, er stehe im modus perfectus, wenn bloß zwei — im modus imperfectus. So gilt der Strophicus im zweiten Modus nur 2 Quadratnoten, welcher perfekt ist, weil man die Geltung der folgenden (zum modus gehörenden) ▪ davon abgezogen hat.[34])

Aus dem 8. modus leitet man 8 Tempora ab: 1) eine oder mehrere ▪; 2) ♦; 3) ♦▪; 4) ▪♦♦; 5) ♦♦▪; 6) ▪♦♦♦; 7) ♦♦♦▪; 8) ♦⸸♦⸸ ' ⸸ d. i. stumpfe Noten mit minimis gemischt. Im Choral kommen die minimae ⸸ kaum vor, außer im Cardinal-Credo und einigen Choral-Gloria. Die Quadratnote der ersten tempus-Art kann ebenfalls 3- oder 2teilig, perfekt oder imperfekt sein.

Aus dem achten Tempus leitet man eine achtfache Prolation (eigentlich die Unterabteilungen der semibrevis) ab: 1) eine stumpfe Note allein, oder mehrere derselben

---

[31]) D. h. also wenn die erste Note tiefer steht als die folgenden.
[32]) Gerbert, Script. II. 41. Couss. II. 81. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1887. 8.
[33]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, S. 15.
[34]) Drei breves (3 tempora) oder ihr Äquivalent machten eine Perfektion, einen vollkommenen Takt aus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ohne eine andere Note; 2) ♦♦; 3) ♦♦; 4) ♦♦♦; 5) ♦♦♦; 6) ♦♦♦♦; 7) ♦♦ ♦ ♦; 8) lauter minimae.

Die Punkte (Noten), welche man im Choral Strophicus, Quadrat und Helmaym oder stumpfe Note nennt, heißen im Figuralgesange longa, brevis, semibrevis.

Ist der Gesang im modus perfectus geschrieben, so ist die longa für sich dreiteilig = 3 ■; ist sie begleitet von einer vorangehenden oder nachfolgenden brevis, so ist sie imperfekt = 2 breves. Auch im modus imperfectus, wo sie an sich zwei breves gilt, kann durch Beisetzung eines Punktes ihr Wert auf 3 breves erhöht werden. Ebenso können auch die breves und semibreves perfekt und imperfekt sein.

Im regelrechten Gesange gibt es also 3 Rhythmusgrenzen (determinationi, Takte): a) den Modus, welcher im Chorale am gebräuchlichsten ist, b) das Tempus, welches im Chorale weniger, und c) die Prolation, welche darin am seltensten gebraucht wird.

Aus der Takteinteilung der Noten sieht man, meint Hothby, am deutlichsten, daß der Figuralgesang seine Wurzel im Choralgesange habe und von diesem abgeleitet ist, und daß der eine wie der andere auf den zwei- oder dreiteiligen Takt zurückgeführt werden muß; der 4teilige Takt besteht aus zwei 2teiligen, der 9teilige aus drei 3teiligen Takten u. s. f. Diese Zahlen heißen die gewöhnlichen Verhältniszahlen, Proportiones, da für gewöhnlich im Choral- und Figuralgesange ein anderer Numerus z. B. 5- oder 7teiliger nicht zur Anwendung kommt.

In der vierten Abteilung (Nro. 113—126) spricht Hothby von den Intervallen, welche zu seiner Zeit gebraucht wurden.

Jede Form der Bewegung, sowohl der geraden als auch der seitlichen, durch mehrere Töne heißt Diaphonia d. i. Trennung,[35]) weil im Chorale die Töne nacheinander vorgetragen werden. Aber im Figuralgesange heißt eine solche Form Symphonia, d. h. Zusammenklang, weil grundsätzlich die tiefen Stimmen mit den hohen gleichzeitig vorgetragen werden.

Für den Choralgesang genügen 8 Diaphonien: der Einklang, die Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime und Oktav. Die Sekunde ist dreifach: die kleine zwischen mi fa; die große zwischen ut re, re mi, fa sol, sol la; die mittlere zwischen Tönen der ersten und dritten Ordnung (f fis, g gis); und den Tönen der II. und I. Ordnung (♯ ♭, e es). Die Terz ist klein und groß; die Quart ebenfalls klein und groß. Die große Quart steht zwischen f und ♮ und wird nur äußerst selten gesungen (sie wird auch mit dem Buchstaben y bezeichnet, während man der kleinen (reinen) Quart i (jota) gibt; die nämlichen Buchstaben wendet man auch zur Kenntlichmachung der kleinen und großen (falschen und reinen) Quint an). Die Quint ist auch klein und groß. Zur Vermeidung des Tritons nimmt man, wenn mit F begonnen ist, das B der II. Ordnung (F — ♭); wenn man aber mit ♮ begonnen hat, das F der III. Ordnung (♮ — fis). Ebenso zur Entfernung der falschen Quint: ♮ c d e fis; f e d c ♭. Die Sext ist zweifach: klein und groß; die Septime ebenfalls klein (A — G) und groß (C — ♮, F — e). Die Oktav ist nur einfach; eigentümlich ist die Oktav E — e, welche aus zwei getrennten gleichen Quarten besteht, diazeuxis: E — A, H — e.

Modulation ist dem Verfasser die Erscheinungsform der Intervalle, und er teilt sie in reduktive und circumskriptive Modulation ein, was nichts anderes besagen will, als entweder die Darstellung der Intervalle mit ihren Endpunkten allein oder mit einigen oder allen Zwischentönen (was Odo mit interrupta und spissa oder continua bezeichnet).[36]) — Alle diese verschiedenen Gestaltungen führt dann H. dem Schüler vor.

Bei der Quart bemerkt er noch: fa — mi (f — h) ist durchaus zu vermeiden; doch kommen manchmal auch Gänge, wie fa sol re mi (F G a ♮), fa ut mi, fa re mi vor, darüber jedoch hat bloß das Gehör eines erfahrenen Musikers zu entscheiden. Diese nämliche Bemerkung macht er auch bezüglich der kleinen (falschen oder vermin-

[35]) H. gibt hier der Diaphonie eine andere Bedeutung, als sie sonst hatte. Couss. II. 386. Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, p. 13; 1887, p. 5; 1888, p. 20; 1891, p. 2, 9.

[36]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

derten) Quint: mi fa sol mi fa (E F G ♮ c) u. s. w., welche, wie er sagt, in der kleinen Sext oft vorkömmt.

Aus dieser gedrängten Inhaltsangabe der Calliopea ist ersichtlich, welchen großen Einfluß um diese Zeit die Figuralmusik auf den Choral, nicht zu seinem Besten, genommen hatte; fast alle Regeln der erstern sollten auch für diesen zur Anwendung kommen. Vornehmlich sind es zwei Punkte, welche für den Choralgesang von Übel waren, nämlich die Accidenzien und der Numerus.

Für die Diaphonie (Organum, Discantus, Figuralgesang) hat sich, um überall Konsonanzen zu erhalten, von Anfang an die Notwendigkeit ergeben, Halbtöne einzufügen,[37]) welche der diatonischen Skala fremd sind. Diese zufällige Erhöhung oder Erniedrigung gewisser Töne um ein semitonium nannte man musica ficta oder falsa oder conventa,[38]) und von ihr ist schon frühzeitig die Rede, aber immer nur für den Discantus und die Mensural- oder Figuralmusik. Garlandia (12. Jahrhundert) erklärt sie besonders für die Instrumente notwendig,[39]) ein anderer Autor aus derselben Zeit fordert sie ganz besonders für die Orgel, damit sie sich dem Gesangschore anpassen und man einen Gesang auf einer andern Stufe ausführen kann. Für den mehrstimmigen Gesang war die falsa musica unbedingt notwendig und es bildeten sich nach und nach bestimmte Regeln, wenn die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones einzutreten habe. Da dieselben den Sängern bekannt waren, so unterließ man es gewöhnlich, die nötigen Zeichen (♯ oder ♭) einzusetzen und dadurch den Sänger aufmerksam zu machen. Deshalb finden sich auch in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts gemeiniglich keine solchen Zeichen, was z. B. die richtige Wiedergabe der Werke eines Palestrina, Lasso, Vittoria und anderer Meister sehr erschwerte, da die Regeln der Alten ganz vergessen waren; nur den angestrengten Studien solcher Herausgeber gelang es das Richtige zu treffen. In neuester Zeit bemühte sich Rob. Eitner[40]) diese Regeln aus Werken des 16. Jahrhunders, worin die Accidenzien genauer verzeichnet sind, zu eruieren und in geordneter Folge zusammenzustellen. Als eine Ergänzung oder ein Pendant aus älterer Zeit zu dieser verdienstvollen Arbeit möchte folgendes gelten:

Prosdocimus de Beldomandis handelt in einem eigenen Abschnitte[41]) über die Anwendung der Versetzungszeichen oder der Musica ficta, spricht aber nur allgemeine Grundsätze aus, welche jedoch ein anderer Autor, der zweifellos sein Zeitgenosse ist,[42]) weiter spezialisiert, indem er schreibt: „Im Kontrapunkte werden keine andern Töne erhöht (sustinentur) als sol, fa und ut . . . . 1) Steht im Tenor (cantus firmus jetzt genannt) fa, im Kontrapunkt bei Quint, Oktav, Duodezime oder Doppeloktav mi, so ist dies mi durch ♭ molle zu erniedrigen; ebenso wenn gegen das mi des Tenor im Kontrapunkt bei genannten Konsonanzen ein fa zuträfe; dann muß dies fa in mi erhöht werden. 2) Wenn auf die kleine Terz unmittelbar eine Quint oder eine andere vollkommene Konsonanz folgt und die Terz blos um eine Stufe steigt, so ist sie im Kontrapunkt zur großen Terz zu erhöhen; dies ist auch bei der Dezime zu beobachten. 3) Wenn auf die kleine Sext eine Oktav oder eine andere vollkommene Konsonanz folgt und die Sext bloß um eine Stufe steigt, so ist sie zur großen Sext zu erhöhen. 4) Wenn der großen Terz eine Quint oder eine andere vollkommene Konsonanz folgt und der Kontrapunkt bloß um eine Stufe fällt, so ist aus der großen Terz eine kleine zu machen; so auch bezüglich der Dezime. 5) Ebenso ist die große Sext des Kontrapunktes, wenn unmittelbar eine Oktav oder sonstige vollkommene Konsonanz folgt und die Sext bloß um eine Stufe abwärts schreitet, in eine kleine Sext zu verwandeln; so auch in höheren Oktaven. 6) Wenn im einfachen Gesange (in simplici cantu) la sol la steht, so ist fa mi fa zu singen (d. h. das sol ist um einen halben Ton zu erhöhen); ebenso bei sol fa sol und re ut re (a gis a, g fis g, d cis d).“

[37]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, 3. Couss. III. 72.
[38]) Coussemaker, Script. II. 441. — [39]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, 13.
[40]) Monatshefte für Musikgeschichte von Rob. Eitner 1888, p. 75 ff.
[41]) Coussemaker, Script. III. 193. Beldomandis schrieb diesen Traktat 1412 zu Montagnane bei Padua. — [42]) Ibidem pag. 72. 73.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die erste Regel beruht auf dem natürlichen Grunde der genauen Übereinstimmung, die übrigen aber sind mehr dem feinen Gehöre abgelauscht und für den bessern Wohlklang erfunden; schon Marchettus von Padua[43]) lehrt diese zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne in der Diaphonie, propter aliquam dissonantiam colorandam, puta tertiam, sextam sive decimam tendendo ad aliquam consonantiam, damit die Dissonanz oder vielmehr die unvollkommene Konsonanz einer Terz, Sext oder Dezime der folgenden Konsonanz so viel als möglich sich nähere, leichter und bestimmter auf sie überleite, dahin dränge. Den nämlichen Grund gibt auch Prosdocimus de Beldomandis an „propter approximationem sui ad rem perfectam". (C. III. 198.)

Doch diese Musica ficta wurde nach dem Zeugnisse der besten Theoretiker nur für den Discantus, für die mehrstimmige Musik angewendet, und erst im Anfange des 15. Jahrhunderts scheint man begonnen zu haben, dieselbe auch im Choral einzuführen. Allerdings haben auch schon früher manche Sänger der Theorie zuwider davon Gebrauch gemacht; denn Guido beklagt es sehr, daß pravae hominum voces de bene dimensis vocibus parum quid gravantes demunt, vel adjiciunt intendentes (Gerb. II. 10). Aber zu einer allgemeinen Vorschrift wurde dies nicht, wenn auch Hothby es lehrt und ein anderer Tonlehrer aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ganz ausdrücklich schreibt:[44]) „Ohne diese conjunctiones (Diësen, Halbtöne: B ♭, Es, Fis, as, cis, es, fis . . . . . kann weder der cantus planus noch der c. organicus gesungen werden". Die großen Tonmeister von Dufay angefangen durchs ganze 16. Jahrhundert hindurch haben, wo sie immer Choralmelodien als cantus firm. ihren Werken zu Grunde legten, stets die strenge Diatonik beibehalten. Daß später, je mehr das moderne Tonsystem das alte verdrängte, auch die Einführung der Chromatik in den Choral allgemein wurde, kann nicht verwundern. Der Schaden, welchen der Choral daraus erlitt, bestand darin, daß er seinen männlich ernsten, ihn von der Profanmusik sehr kennbar unterscheidenden Charakter einbüßte.

Ein zweites Übel erwuchs dem Chorale um diese Zeit, indem man den Numerus der Figuralmusik in gewissem Maße auf ihn übertrug. Aus dem, was oben aus der zweiten und dritten Abteilung der Calliopea Hothbys angeführt wurde, ist ersichtlich, daß man den Choralnoten eine ganz bestimmte Geltung, wenigstens in den Ligaturen zuwies und daß man selbst eine Art Takt diesem Gesange zumaß. Dadurch ward aber seine Eigenschaft als freier Gesang teilweise oder ganz aufgehoben, seine natürliche freie Bewegung gehindert und er seiner größten Schönheit beraubt. Doch ist diese Verschlechterung des Choralvortrags nicht ganz allein auf die Rechnung des 15. Jahrhunderts zu setzen, sondern Hieronymus von Mähren, welcher dem 13. Jahrhundert angehört, berichtet schon,[45]) daß gallische Sänger für gewisse Noten des Chorals bestimmte Werte festhalten: „Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter equales habet, unius scilicet temporis modernorum, sed trium temporum antiquorum i. e. breves, exceptis quinque". Für 5 besonders bezeichnete Noten wird die Dauer einer longa in Anspruch genommen. „Nota longa, in cantu ecclesiastico sumpta, habet et habere debet duo tempora modernorum etc." Ferner wird für die Neumen (Tongruppen, welche auf eine einzige Silbe treffen) genau bestimmt, welche von den sie bildenden Noten als longae und welche als breves auszuführen sind. Hier haben wir also den Anfang jener Vortragsweise, welche den Choralgesang seiner Freiheit beraubt, ihn zu einem künstlichen Dinge umgestaltet, das

[43]) Gerbert, Script. III. 75.

[44]) Coussemaker, Script. III. 426. Anonymus XI. — Wenn Hothby schreibt, daß der Figuralgesang seine Wurzel im Choralgesang habe, so ist dies insofern richtig, als auch der Choral Längen und Kürzen beobachtet. Unrichtig ist aber, daß der eine wie der andere auf den zwei- und dreiteiligen Takt zurückgeführt werden muß. Beim Choral geben die längeren oder kürzeren Silben den Ausschlag, welche immer in einem gewissen Verhältnisse von 2 : 1 stehen aber des strengen Maßes entbehren; dieses Verhältnis tritt bei metrischen Texten am schärfsten heror. Die Ligaturen haben den Charakter von freien Verzierungen der Melodie und die alten Neumen bieten keinen Anhaltspunkt für ein bestimmtes Maß.

[45]) l. c. I. 90—93.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aus der inneren Empfindung strömende Leben behindert und weder den Sänger noch den Zuhörer eigentlich begeistern wird.

Diese schlimmen Einwirkungen des Figuralgesanges auf den Choralgesang, welche sich bis auf unsere Zeit fortgesponnen hatten, sind nun größtenteils überwunden, wenigstens hat die Einsicht sich allenthalben Bahn gebrochen, daß der Choral ein Gesang mit freier Bewegung ist und seine Noten oder Töne weder mit einem fixen Maße zu messen noch in einen Takt einzuprägen sind, sondern für sie die Bestimmung Tinktoris aufrecht zu erhalten ist: sunt incerti valoris. Auch schon Joh. de Muris lehrt: „Cantus planus est debita vocum et consonantiarum conjunctarum prolatio, non attendens vel observans circa illas certam temporis mensuram; nisi quod una (vox) morosius decantetur quam alia . . , . respectu aliarum sillabarum longarum respectu brevium.“[46])

Außer der „Calliopea“ führt Coussemaker (III. Bd. p. XXXI.) noch folgende Werke Hothbys an: 1) Tractatus de proportionibus (aus einem Codex der Pariser kaiserlichen, nunmehr Nationalbibliothek Nro. 7369); er enthält nichts als die Lehre von den Proportionen, wie sie von alters her eine ständige Rubrik in den musikalischen Traktaten bildete, ohne jegliche Angabe eines bestimmten Zweckes. 2) Ars musica Joannis Ottobi, welche sich im Codex XIX. D. 36 der Magliabechianischen Bibliothek zu Florenz findet, jedoch von Coussemaker nicht veröffentlicht wurde, wie auch nicht die beiden folgenden Nummern aus demselben Codex. 3) Dialogus Joannis Hothbi Anglici in arte musica. 4) Epistola, ebenfalls aus der Lyceums-Bibliothek zu Bologna, in italienischer Sprache geschrieben, hat zum Inhalte eine Verteidigung der Lehre des Marchettus von Padua gegen das neue System des Barthol. Ramis (nicht gegen einen gewissen Magister Osmensis hispanus, wie Coussemaker irrtümlich angibt); L. Busi weist dies genügend nach. An wen der Brief gerichtet ist, ist nicht angegeben; nach dem Anfange des Briefes („Reverendo in Christo Padre con umanissima recommandazione) scheint der Empfänger ein Geistlicher, vielleicht ein Ordensbruder Hothbys zu Bologna gewesen zu sein, welcher mit Ramis in einiger Verbindung stand; darauf deutet eine Stelle des Briefes hin, welche heißt: „Domandategli, da che Musico nominato ha avuto questi nomi tanto preziosi e poi ditegli che tal Musico fa contro Tutti li buoni artisti“. [Dies bezieht sich darauf, daß Ramis statt des Hexachordes ut re mi fa sol la acht Silben und zwar: psa-li-tur-per-vo-ces-i-stas setzt, was H. ganz lächerlich erscheint, da es die bisherige, durch die besten Meister festgehaltene Theorie und Praxis völlig auf den Kopf stellt und die auf das Hexachord sich gründende Mutation nebst der Unterscheidung von cantus durus, c. mollis und c. naturalis aufhebt.] Die Zeit der Abfassung dieses Briefes fällt ohne allen Zweifel nach 1482, in welchem Jahre Barthol. Ramis, welcher 1480 nach Bologna kam und daselbst eine Musikschule einrichtete, sein Werk „De musica tractatus“ herausgab, worin auch Hothby, weil er der Lehre des Marchettus folgte, getadelt wurde. In diesem Werke des spanischen Musikers treten die Keime des neueren Tonsystems schon sehr deutlich hervor. 5) Drei kleine Traktate, deren Wortlaut Script. III. 328—334 gegeben ist, und welche ein Ganzes von drei Abteilungen bilden.[47]) Der erste Traktat ist kaum ein anderer als der unter Nro. 1 genannte, er gibt eine gedrängte Lehre über die Proportionen, ohne jede weitere Anwendung auf Konsonanzen oder Mensuralmusik. Am Beginne heißt es: „Regulæ fratris Joannis Hothby super proportionem et cantum figuratum“. Der zweite Traktat beginnt: „De cantu figurato secundum eundem fratrem Joannem Hothby Carmelitam“, und schließt mit der Bemerkung: „Et sic est finis per me fratrem Jo. Bonadies in conventu Regii hora prima noctis 1474 die 10. septembris“. Der Inhalt betrifft die Noten

[46]) Ibidem II. 303.

[47]) Diese drei kleinen Traktate sind einem Autographum P. Martinis entnommen, welches er von einem Codex nahm, der dem Karmelitenkloster zu Ferrara gehörte und durch Vermittlung eines gewissen P. Archetti, Karmeliten, ihm geliehen wurde. Der Codex selbst ist mit dem Untergang dieses Klosters spurlos verschwunden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und ihre Geltung, die signa, den Punkt und die Ligaturen. Der dritte Traktat beginnt unmittelbar „Quamvis species sive consonantiae . . .“; Coussemaker gab ihm den Titel „Joannis Hothby regulae super contrapunctum“; der Schluß lautet: „Et sic finis“. Der Inhalt betrifft die Konsonanzen und mehrere Regeln über den Discantus und den cantus visibilis (s. unten).

Es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß diese 3 kleinen Abhandlungen nicht eine ursprüngliche Arbeit Hothbys darstellen, sondern daß sie nur gelegentliche kurze Aufzeichnungen von einem Schüler sind; denn mit so magerer Darstellung hat sich H., der in der „Calliopea“ seine Lehren so weitschweifig vorträgt, kaum begnügt. Die Aufzeichnungen oder Auszüge geschahen durch Hothbys Ordensbruder Joh. Bonadies zu Reggio, welcher der Lehrer des berühmten Gafor oder Gafurius († 1522) war.

Als ein ächtes Werk Hothbys charakterisiert sich vielmehr ein Traktat in zwei Abteilungen „Jo. Octobi Carmelite regule contrapuncti“ und „Regule cantus mensurati ejusdem octobi“, welcher in der Bibliotheca del Liceo Musicale zu Bologna als Kopie aus einem Florentiner Codex (ex codice Saec. XV. Bibliot. Medic. Laurent.) vorhanden ist, sonderbarer Weise aber sowohl von Dr. Ambros als von Coussemaker unbemerkt oder unbeachtet blieb (wenn es nicht etwa das nämliche unter Nro. 2 aufgeführte Werk ist). Hier haben wir wieder die sonst bemerkte Ausführlichkeit des Lehrers, aber ein vollständiges Lehrbuch ist diese Schrift auch nicht, sie verbreitet sich nur über die Regeln des einfachen Kontrapunktes und über die Hauptpunkte des Figuralgesanges (Noten, Teilung derselben, Taktzeichen, Pausen, Punkt und Ligaturen); sie ist eine Gelegenheitsschrift, erbeten von einem seiner Mitbrüder, da es heißt: „Ut autem scientia hec clarius appareat, mi frater dilecte . . . .“. Hothby hat außer der Calliopea und dem ebengenannten noch mehrere Werke verfaßt aber nicht ediert. In der Excitatio, welche er erst nach 1482 verfaßte, schreibt er: „Opera mea nec tu nec alius unquam vidisti: fortasse tantum que a meis discipulis excerpta sunt et valde diversa . . . . . scio quedam a me opera jam 20 annos instituta: sed que secundum Oratii preceptum nondum edidi“.

Eine Zusammenstellung des Inhaltes der genannten Traktate möchte folgendes als die Lehre Hothbys über den Kontrapunkt und den Figuralgesang ergeben und den Stand der musikalischen Theorie von c. 1440—1486 wenigstens in Italien, hinreichend zeichnen.

I. Hothby scheidet den Kontrapunkt streng von cantus figuralis;[48]) wie vor ihm schon einige Tonlehrer den eigentlichen Kontrapunkt (c. proprie et stricte dictus) als die Setzung einer Note gegen eine des Tenors erklärten, so weist auch H. die Entgegensetzung schon von zweien Noten gegen eine als Kontrapunkt zurück. Also nota contra notam ist zu setzen, Anfang und Schluß des Kontrapunktes müssen Konsonanzen sein, doch das vorletzte Intervall muß eine Dissonanz (so nennt er hier die unvollkommenen Konsonanzen) sein. Anzuwenden sind die 4 Konsonanzen: Quint, Oktav, Duodezime und Doppeloktav; und die 4 Dissonanzen: Terz, Sext, Dezime und Terzdezime (Sext über der Oktav).[49]) Geht der Tenor aufwärts, so soll der Kontrapunkt abwärts gehen und umgekehrt, gleiche Bewegung kann nur bei Dissonanzen stattfinden: es dürfen nie zwei 5. 8. 12. oder 15. aufeinanderfolgen. — Dann werden in ausführlicher Weise die Regeln über die gute Stimmführung gelehrt, wie selbe schon in älteren Traktaten

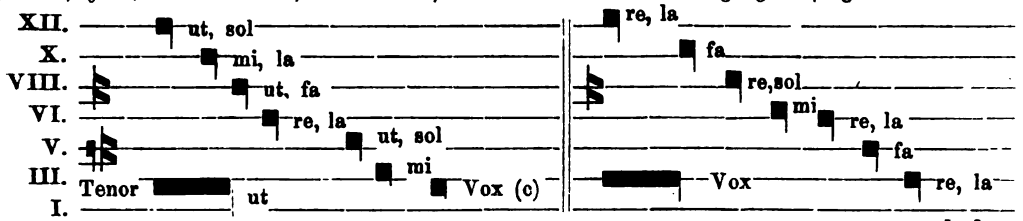
[48]) Das Wort Contrapunctus kömmt schon bei Gallandia (Garlandia) (Couss. III. 12. 23) und Philipp von Vitry vor. Ein Traktat „Ars contrapuncti secundum Joann. de Muris“, bei Couss. III. 59, der auch im Karmeliterkloster zu Ferrara vorhanden war und dessen sich Hothby ohne Zweifel bedient hat, wenn es nicht eine Compilation von ihm ist, gibt die klare Begriffsbestimmung: „Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere et est fundamentum discantus . . . . . aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum“. Ähnlich Prosdocimus von Beldomando (ibid. p. 194).

[49]) Über die Anwendung der eigentlichen Dissonanzen (2. 4. 7. 9. 11. 14. 16.) sagt der Anonymus XI. bei Couss. 463: „Notandum de dissonantiis, quod dissonantie in omni cantu ab omni auctore prohibite sunt, et dari non debent nisi in cantu figurativo sc. in minima vel semiminima aut fusa, quibus artis dissonantia minus percipitur seu percipi potest ratione parve more seu velocitatis in pronunciando“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

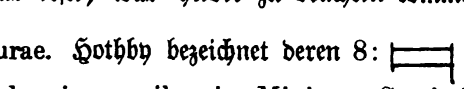
vorkommen, zuerst wie vom Intervall der Oktav, dann auch von dem Intervall der Duodezime ohne Verstoß weiter geschritten werden kann, z. B. wenn der Tenor eine Stufe steigt, so fällt die in der Oktav stehende kontrapunktierende Stimme um eine Terz und es wird sich die Quint ergeben [c C a D]; steigt der Tenor um eine Quart, so fällt der Kontrapunkt um eine Terz nnd es ergibt sich die Terz [c C a F], oder letzterer steigt um eine Stufe und man hat die Sext [c C d F] u. s. w.[50])

Um dem Schüler die Sache zu erleichtern und eine Gedächtnishilfe (pro memoria) an die Hand zu geben, bezeichnet er noch alle die genannten brauchbaren Intervalle. 1. 3. 5. 6. 8. 10. 12. für jeden Ton des Hexachordes mit den möglichen Solmisationssilben, zuerst mit Worten, dann durch Noten. Beides vereinigt gibt folgendes Bild:



u. s. f.

II. Der cantus mensurabilis siv figuratus unterscheidet sich von dem eigentlichen Kontrapunkte darin, daß er mehrere kleinere Noten einer Note des Tenors oder Cantus firmus gegenüberstellt und deswegen und um ein consonantes Zusammenwirken der zwei, drei oder mehr Stimmen zu ermöglichen, einer bestimmten Mensur oder Einreihung in Taktabschnitte bedarf.

Das erste, was hiebei zu beachten kömmt, sind die Noten, partes prolationis oder figurae. Hothby bezeichnet deren 8:  [51]) d. i. Maxima, Longa, brevis, semibrevis, Minima, Semiminima, Croma und Semicroma. Jede dieser Notengattungen ist mit Beziehung auf die nächst kleinere Gattung zwei- oder dreiteilig, bis zur Minima; doch wo er diese Unterabteilungen in Noten vorführt, läßt er auch semiminima und croma drei- und zweiteilig erscheinen. Im Anschlusse an Joh. de Muris bezeichnet er den Ausdruck Semiminima für ungehörig (abusive), eigentlich, meint er, sollte man sagen: eine minima 2- oder 3mal gesungen während des Zeitraumes einer gewöhnlichen minima; doch jetzt ist der Ausdruck einmal Gewohnheit geworden.

Wenn die Maxima 3 longae gilt, so nennt man dies Modus maximarum perfectarum, gilt sie bloß 2 longae, so ist es modus maxim. imperfectarum; wenn ferner die Longa 3 breves gilt, so heißt dies Modus longarum perfectarum, wenn nur 2 breves, — Modus long. imperfectarum.[52]) Bei den Breves aber sagt man, wenn jede derselben 3 semibreves gelten, es sei das Tempus perfectum, bei der Geltung von 2 semibreves — das Tempus imperfectum. Die Teilung der Semibrevis in 3 minimae heißt Prolatio major; die Teilung in 2 minimae — Prolatio minor. Um die weiteren Teilungen in semiminimae u. s. w. zu bezeichnen, findet sich kein eigener Ausdruck angegeben.

Um diese mannigfachen Werte und Teilungen leicht kennbar zu machen, dienen teils bestimmte Zeichen, teils Punkte, teils Farben, teils Häckchen (subscriptiones).

---

[50]) Dieses fast mechanische Vorgehen und diese Umständlichkeit konnte man nicht umgehen, ehe die Theorie von den Akkorden und ihren Verbindungen ans Licht getreten war. In der „Architectonice Musices universalis, auctore Volupio Decoro Musagete, Ingolstadii **1631** ist noch in gleicher Art Anweisung für den vierstimmigen Satz gegeben.

[51]) Bei Coussemaker sind bloß 7 Noten aufgeführt, was vielleicht auf fehlerhafter Abschrift beruhen mag; in Nro. 6 sind die 8 Noten deutlich gegeben.

[52]) Andere Tonlehrer nennen die Teilung der maxima kürzer Modus major, die Teilung der longa — Modus minor.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

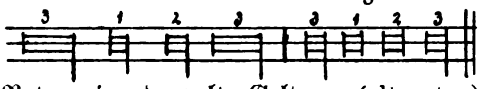
Ein Kreis ○ zeigt an, daß die brevis perfekt = 3 semibreves sei; ein Halbkreis ☾, daß sie imperfekt = 2 semibreves sei. Ein Punkt im Kreis oder Halbkreis ⊙ ☾ (plenitudo) weist darauf, daß die semibrevis dreiteilig = 3 minimae (prolatio major) sei, der Mangel des Punktes (vacuitas) deutet ihre Zweiteiligkeit = 2 minimae (prol. minor) an.

Ist nach diesen Zeichen noch eine Ziffer, 2 oder 3, gesetzt, so bezieht sich der Kreis oder Halbkreis auf die longa, die Ziffer auf die brevis; stehen zwei Ziffern beigesetzt, so bezieht sich der Kreis oder Halbkreis auf die maxima, die erste Ziffer auf die longa, die zweite auf die brevis; der Punkt oder dessen Mangel hat stets Geltung für die semibrevis, z. B. ☾ 3, ⊙ 3 2.[53])

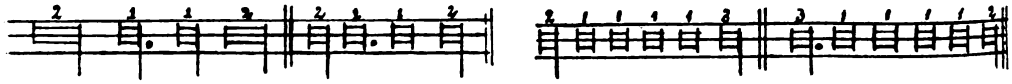
Es gibt 6 Pausen (Pausae) nämlich: p. longa perfecta, welche sich über drei Zwischenräume des Liniensystems erstreckt, p. longa imperfecta, nur zwei Spatien ausfüllend; p. brevis (perfekt und imperfekt) füllt einen Zwischenraum; p. semibrevis ist ein Streich von einer Linie abwärts bis zur Mitte des Zwischenraums geführt; p. minima ist das Gegenteil d. h. aufwärts gestellt: die p. croma ist ebenso gestaltet, nur hat sie oben noch ein Häckchen.

u. s. w.

Es gibt zweierlei Punkte: punctum perfectionis und punctum divisionis. Ersterer fügt zu der Note, bei welcher er steht, noch die Hälfte ihres natürlichen Wertes hinzu, macht sie dreiteilig, „perfiziert" sie. Der letztere[54]) scheidet die Noten nach ihrer Zusammengehörigkeit; stehen z. B. zwei longae zwischen zwei maximae, oder 2 breves zwischen 2 longae u. s. w., so haben nach der Regel die beiden longae bzw. die beiden breves die Geltung einer maxima perfecta bzw. longa perfecta z. B.



, es bekömmt hiebei die zweite der mittleren Noten eine doppelte Geltung (alteratur). Wird aber zwischen diese beiden mittleren das punctum divisionis gesetzt, so ändert sich die Geltung aller dieser Noten z. B. ebenso:



Die Ligatur (aneinander gebundene Noten) ist zweifach: recta und pendens, (sonst ascendens, aufwärts gehend, und descendens, abwärts gerichtet benannt). Recta findet statt (vgl. oben S. 7), wenn die erste Note tiefer steht als die zweite, oder wenn die letzte quadratische Note tiefer als die vorletzte steht. Fehlt der Strich an der ersten Note, so heißt diese Ligatur „cum proprietate"; ist die letzte Note ohne Strich, so heißt sie „cum perfectione". — Lig. pendens ist vorhanden, wenn die erste Note höher als die zweite steht, oder die letzte Quadratnote höher als die vorletzte. Hat die erste Note keinen Strich, so heißt sie „sine proprietate", fehlt der Strich am Ende — „sine perfectione". — Eine links aufwärts gezogener Strich macht die Ligatur zu einer lig. „cum opposita proprietate".

Aus diesen verschiedenen Stellungen ergeben sich verschiedene Notenwerte. „Jede Ligatur cum proprietate macht die erste Note zu einer brevis; — sine proprietate

[53]) Bezüglich dieser Bezeichnung scheint keine volle Übereinstimmung unter den Lehrern geherrscht zu haben. Hothby selbst redet von der Voranstellung der Ziffer vor den Kreis oder Halbkreis, im gegebenen Beispiele aber läßt er die Ziffer dem Kreise folgen. Ein Anonymus XII. bei Coussemaker (III. 493) setzt die Ziffer voraus und bezieht sie auf den Modus, den Kreis auf das Tempus. Ohne die Ziffer galten longa und maxima, wenn solche vorkamen, als imperfekt, „non signum est ibi signum".

[54]) Diese Punkte vertraten teilweise unsere Taktstriche. Beldomandis (Couss. III. 232) berichtet, daß die älteren Italiener sie reichlich anwendeten, um die Mensur des Modus oder Tempus leicht kenntlich zu machen, was die Gallier nicht thaten. „Nec increpandus est Italicus de tali multitudine punctorum, cum talia necessaria sint ad majorem artis claritatem."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu einer longa; cum opposita proprietate werden die zwei ersten Noten zu semibreves; — cum perfectione macht die letzte Note lang, sine perfectione aber kurz (brevis). Alle zwischen der ersten und letzten Note einer Ligatur stehenden Noten sind breves (bei opposita propr. zwischen der zweiten und letzten Note). Die maxima und longa behalten ihre Geltung unverändert auch in der Ligatur.

„Die Ligatur cum proprietate et cum perfectione gehört in erster Linie der Gregorianischen Musik zu, weil alle Ligaturen in derselben so zu nehmen sind. Der Figuralmusik aber dienen alle 5 Arten der Ligatur (cum proprietate et cum perfectione; cum propr. et sine perfect.; sine propr et cum perf.; sine propr. et sine perf.; cum opposita proprietate)."

Für den Kontrapunkt und die Figuralkomposition werden noch folgende Regeln angefügt:

Als Fehler ist zu meiden a) ♮ quadratum gegen ♭ rotundum und gegen f; ebenso ♭ rotundum gegen e zu singen und umgekehrt; b) die zu häufige Wiederholung der nämlichen Konsonanzen.

Wesentliche Regeln sind: a) mit vollkommenen Konsonanzen beginnen und schließen; b) steht der Tenor oder cantus planus (firmus) in tiefer Tonlage, so soll der Discantus die hohe Lage einhalten, und umgekehrt; wenn in der Mittellage, so soll der Kontrapunkt sich auch in derselben halten; c) bleibt der Tenor ruhen, so soll der Diskant Bewegung haben, und nicht umgekehrt; d) der Diskant soll möglichst stufenweise gehen.

Gelegentlich anwendbare (accidentales) Regeln: a) man kann zwei oder mehrere vollkommene, jedoch ungleiche Konsonanzen nach einander singen, sowohl im Aufwärts- als Abwärtssteigen; b) zwei, drei oder mehrere gleiche und ungleiche Konsonanzen (unvollkommene und mit vollkommenen gemischt) anwenden, c) den Diskant stufenweise führen, während der Tenor in vollkommenen Konsonanzen sprungweise geht; d) wenn der Tenor stufenweise fortschreitet, kann ihn der Diskant auch stufenweise begleiten.

Frei steht die Beachtung folgender Regeln (reg. placabiles): a) Wenn wir am Ende eines aufsteigenden Ganges die Quint (zum Tenor) haben wollen, so müssen wir vorher eine oder mehrere Terzen, je nach der Größe des Schrittes, setzen; wenn die Duodezime folgen soll, so muß eine Dezime vorhergehen, wenn eine Doppeloktav, eine Terzdezime. b) Wenn bei einem abwärtssteigenden Gange ein Einklang folgen soll, so muß eine Terz vorhergehen; wenn in eine Quint geschritten werden will, eine Oktav; wenn in eine Oktav, — eine Dezime.[55])

Am Schlusse wird noch eine Gesangsart erklärt, die bei den Engländern in Gebrauch war und cantus visibilis hieß. Sie ist in Wirklichkeit eine besondere Notierungsart, nicht eine besondere Gesangsart, und bestand darin, daß beide Stimmen, der Tenor und der Diskant auf eine und dasselbe Liniensystem notiert waren, der Tenor mit schwarzen, der Discantus mit roten Noten. Der Diskant hatte aber seine Noten um eine Oktav höher auszuführen, als sie geschrieben waren und er sie sah. Auf dem Papier erschienen alle unter der Oktav des Tenors liegenden Töne des Diskant in der Umkehrung unter den Tenornoten, so daß z. B. die Sext als Unterterz, die Terz als Untersext, die Quint als Unterquart, die Oktav als Einklang sich dem Auge darbot. Darauf beziehen sich die Regeln für solche Notierung. Diese Weise, einen zweistimmigen Gesang zu schreiben, findet sich schon in dem Traktat des Johann Cottonius (Anfang des 12. Jahrhunderts) in dem Codex l. 2599 der k. Hof- und Staatsbibliothek.[56])

[55]) Ähnliche Regeln kommen schon frühzeitig vor, um unrichtige Fortschreitungen zu verhüten. Vgl. auch Couss. I. 367. III. 37 ff. — Über praktische Verwertung der Proportionen, über Diminution, Augmentation u. s. w. kömmt nichts vor.

[56]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, p. 21. Die zwei dort mitgeteilten Diaphonien „Ancilla" und „Laudate" sind in dieser Weise geschrieben. Bei der zweiten Diaphonie habe ich irrtümlicher Weise den Discantus unter den Tenor gesetzt; überdies muß der Diskant noch um eine Oktav höher geschrieben werden, so daß beide Stimmen im Einklang beginnen. Vgl. Ambros Musikgeschichte III. 164. Couss. III. 21. In dieser Weise waren auch die zweistimmige Gesangsweise „Gymel" und vielleicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:52 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Noch eines Werkes von Hothby muß Erwähnung geschehen, welches einem Ambros, Coussemaker, Morelot und Danjou unbekannt geblieben und von dem fleißigen Forscher L. Busi erst aufgefunden wurde; es ist betitelt: „Excitatio quaedum musicae artis per refutationem" und findet sich in der Nationalbibliothek zu Florenz (bibl. Palatina, Codex Nro. 472). Diese Schrift ist, wie der genannte Brief, eine Bekämpfung und Zurückweisung der neuen Lehre des Spaniers Barthol. Ramis und an Ramis selbst gerichtet und in allem ausführlicher. Sie beginnt: „Johannes Ottobi Anglicus et Carmelita. Bartholomeo Parea". Nach einer kurzen Einleitung stellt H. mehrere Sätze von Ramis als Propositionen mit dem Titel: „Parea" hin, welcher jeden einzelnen er unter dem Titel „Ottobi" seine Entgegnung, Begründung und Zurückweisung folgen läßt. Doch in bei weitem gemäßigteren Tone hält Hothby diese seine Streitschrift als andere Gegner des Ramis'schen Systems z. B. Burci. Der Schluß lautet: „. . . . que si tecum animo bene reputaveris, et existimationi tue consuleris, et Joannem Ottobi, quem minus prudenter carpsisti, recte sensisse, et amice tibi consuluisse cognosces. — Explicit tractatus Ottobi contra bartholomeum Paream".

Wie H. in diesem Werke bemerkt, hat er nie etwas in Druck gegeben, obwohl er schon vor 20 Jahren (vor 1482) einige Werke geschrieben. Ramis konnte also von seiner Lehre nur durch seine Schüler erfahren haben, um ihn dieserhalb zu tadeln.

Das ist der ganze Inhalt der theoretischen Schriften Hothbys, welche, weit entfernt, ein vollständiges Bild der musikalischen Lehren seiner Zeit zu bieten, doch hinreichend sichere Schlüsse erlauben, wie weit um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Entwicklung des Kontrapunktes und der Figuralmusik vorgeschritten war. Alle vorgetragenen Lehren brachte H. ohne Zweifel schon von England oder Frankreich mit, und wenn er schon 1444 nach Florenz kam, so ist durch diesen Umstand Gewißheit gegeben, daß um 1450 diese Theorie vorhanden war, was auch die Kompositionen aus dieser Zeit z. B. eines Dufay bestättigen. Die Praxis eilt jederzeit der Theorie um ein gutes Stück Weges voraus.

Wir dürfen fast unzweifelhaft annehmen, daß sich die Theorie des mensurierten und figurierten Gesanges etwas vor der Mitte des 15. Jahrhunderts consolidiert hat und die Hauptgrundsätze und das Verfahren, welches sich in der Praxis bei den besten Meistern als zuträglich geltend gemacht hat, zur allgemeinen Annahme gelangte. Seit Franko (Beginn des 14. Jahrhunderts) hat die Entwicklung der Mensuralmusik ein rascheres Tempo eingeschlagen und es sproßten reichliche Neuerungen hervor, aber das ganze Jahrhundert hindurch waren, wie Johannes de Muris sich ausdrückt, die Lehrer nicht einig. Es gab viele Vorwärtsstrebende, aber denen standen immer auch Männer gegenüber, welche einem strengen Konservatismus huldigten und Franko als unantastbare Autorität angesehen wissen wollten. Unter diesen ragte besonders der ebengenannte Lehrer, Professor der Musik an der Universität zu Paris hervor,[57]) welcher selbst für ein ganzes Jahrhundert als Autorität galt. Dieser stemmte sich gewaltig gegen die Neuerungen, gegen die nova ars,[58]) konnte aber gleichwohl ihrer Existenz nichts anhaben. In allen Kapiteln des VII. Buches seines speculum musicae spricht er sich mißbilligend gegen die moderni und die nova ars aus, und das neunte Kapitel (p. 398) ist ein Strom von Jammer und Klage gegen dieselbe. Aus diesem Werke erhalten

auch die dreistimmigen Fauxbourdon, wobei der cantus firmus in schwarzen Noten, die eine Terz oberhalb liegende zweite Stimme und die eine Terz unterhalb verzeichnete, aber eine Oktav höher (als Supranus, Sopran) auszuführende dritte Stimme mit roten Noten geschrieben waren. Couss. III. 289.

[57]) Johann de Muris. Seine Werke und seine Bedeutung. Eine Studie von Dr. Rob. Hirschfeld. Leipzig 1884. Breitkopf und Härtel. — Über Joh. de Muris Lebensumstände hat man nur Mutmaßungen; 1321 soll er schon im Greisenalter gestanden haben; andere setzen seine Lebenszeit später an, und das ist auch das Wahrscheinlichere.

[58]) Philippi di Vitriaco Ars nova. Couss. Script. III. 13. Hier sind noch zwei Traktate desselben Autors abgedruckt, nämlich: Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco und Ars perfecta in musica magistri Philippoti de Vitriaco. Philipp soll um 1295 geboren und 1361 als Bischof von Meaux gestorben sein. (Monatshefte v. R. Eitner. 1890. p. 141.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wir nun Aufschlüsse über manches, wovon wir sonst keine Kenntnis haben könnten; denn wenn auch die Traktate von Philipp von Vitry über die neue Kunstübung vieles sagen, so genügt es noch nicht, um über das neue, so rege Musikleben um die Mitte des 14. Jahrhunderts volle Anschauung zu gewinnen. Muris Klagen sagen uns viel.

Vor allem erfahren wir, daß man sich von den Fesseln der alten Mensur, welche nur die Dreiteiligkeit der Noten für das Vollkommenste und darum allein Berechtigte hielt und die Zweiteiligkeit nicht schätzte, loszumachen suchte; diese bei weitem natürlichere Zweiteilung wurde denn auch alsbald ebenbürtig mit der Dreiteilung. „Die ganze Kunst, klagt J. de Muris, beruht auf der Perfektion (Dreiteilung); nach der Lehre der Alten schrieb man keinen Gesang in der Imperfektion (Zweiteilung), und die so geschrieben waren, hielt man für etwas Unstatthaftes (impossibiles). Die Neueren aber berufen sich auf die Gleichheit und nehmen eine Zweiteilung an." Als etwas Ungeheuerliches erscheint ihm dem entsprechend die nun anwendbare Mischung von Perfektion und Imperfektion. „Einige Diskante machen sie (p. 395) perfecti modo et tempore, andere modo et tempore imperfecto, andere modo perfecto et tempore imperfecto, andere wieder teilweise perfecti, teilweise imperfecti u. s. w. Solche Verzerrungen und Subtilitäten der Diskante dienen zu nichts als zur Spekulation."[59]) Solche gemischte Mensuren dem Sänger zur richtigen Ausführung anzudeuten, bot die alte Kunst kein Mittel, darum führten die Neueren besondere Zeichen hiefür ein, die an die Spitze des Gesangstückes gestellt wurden: für den modus perfectus (longa = 3 breves), für den modus imperfectus (longa = 2 breves); ○ für das tempus perfectum (brevis = 3 semibr.), ☾ für das tempus imperfectum (brevis = 2 semibr.); war auch prolatio (Teilung der semibr. in minimae) vorhanden, so zeigte man die prolatio major (semibr. = 3 minimae) durch Einsetzung von drei Punkten in den Kreis oder Halbkreis, die prolatio minor (semibr. = 2 minimae) durch zwei Punkte an. Die minimae waren nur in 2 semiminimae teilbar. Das war anfänglich nur in Frankreich üblich, die Italiener bedienten sich hiezu großer Buchstaben z. B. M für modus perfectus, N für modus imperfectus, oder TP = tempus perfectum u. s. w.[60]) Diese Zeichen wurden später vereinfacht, wie wir weiter unten sehen werden.

Ferner sagt uns J. de Muris, daß, während die Alten die brevis in 3 semibreves und nicht weiter teilten, und wenn mehr als 3 semibreves auf eine brevis zu stehen kamen, man einen besondern Einteilungsmodus beobachtete,[61]) die Neueren auch für die semibrevis die Teilbarkeit in 2 und in 3 minimae festhalten und für die perfekte brevis 9 minimae, für die imperfekte 6 annehmen, welche sie gleichmäßig (aequaliter) vortragen. Bei weniger semibreves (als 9, 6) sagen die Neueren, solle man den ersteren derselben eine längere Geltung zuweisen, während die Alten dies bei den letzten beobachten.[62]) Über die Form der semibrevis (bezüglich derer die Alten eine dreifache Abstufung annahmen: major, minor, minima und die letztere auch manchmal mit schrieben) herrsche bei den Modernen noch große Confusion, doch habe man sich nun ziemlich geeinigt, die semibrevis minima mit , die semiminima oder semiminor mit zu bezeichnen.

[59]) Die volle Durchführung dieser Mischungen gibt 16 Schemata, welche von Christian Sazde von Flandern (bei Couss. III. 268) in Noten ausgeführt dargestellt sind.

[60]) l. c. II. 430. III. 234.

[61]) Cf. Gerbert, Script. III. 158 sequ. Coussemaker, l. c. III. 2 ff. Marchettus von Padua erklärt hier diesen Einteilungsmodus in ausführlichster Weise.

[62]) Gerb. l. c. 175. „Italici dicunt, quod (wie im tempus perf. so auch im tempus imperfectum) nota finis plus continet de perfectione, eo quod finis. Sed Gallici oppositum dicunt, quod hoc sit verum de tempore perfecto; de imperfecto autem: finalis est semper imperfectior, eo quod finis." Philipp de Vitry lehrt, daß, wenn in tempore perfecto minimo zwei semibreves auf eine brevis gesetzt sind, die erste der beiden semibreves die Geltung von 2 semibreves erhalten muß, nicht die letzte, was bei den Alten Vorschrift war. Couss. III. 22.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Weiter macht er es den Neueren zum Vorwurf, daß sie die Ligaturen selten mehr in Anwendung bringen, außer in den Tenoren (cant. firm.); daß sie fast nur mehr Motetten und Cantilenen komponieren, die cantus organici, die conducti und hoketi als eigene Formen verschmähen und nur letztere hin und wieder in ihre Motetten einflechten.[63]) Auch bedienen sie sich in zu ausgedehntem Maße der Zweiteilung und lieben besonders den Gebrauch der minimae; deshalb beobachten sie auch ein langsameres Tempo. „Die Alten nahmen ein so schnelles Tempo, daß nicht gut 3 semibreves auf eine brevis perfecta gesungen werden können, und die brevis wohl so schnell als jetzt die semibrevis minima vorgetragen wurde. In jetziger Zeit singt man also langsamer bei den gleichen Noten, so daß der dritte Teil einer brevis gleich ist der ehemaligen brevis perfecta" (p. 401).

Eine Neuerung, welche auch der ars nova angehört, hat J. d. Muris nicht berührt, obwohl sie sein Zeitgenosse, Philipp von Vitry, lehrt. Dieselbe hängt mit der Zweiteilung zusammen und wurde in der Folge von einschneidender Bedeutung; es ist nämlich die Anwendung von roten Noten, notae rubeae, neben den schwarzen Noten. Man bediente sich derselben, um auf einfachste Weise den Wechsel der Mensur inmitten eines Gesanges anzuzeigen. Die verschiedenen Zwecke, wozu die roten Noten gebraucht wurden, gibt Philipp von Vitry also an: „Warum rote Noten in den Motetten gesetzt werden, dafür gibt es zweierlei Ursachen: erstens, um anzuzeigen, daß die roten Noten von einer andern Mensur gesungen werden sollen z. B. ex temporibus perfectis de modo imperfecto, d. h. daß drei breves auf die longa zu setzen sind, während die schwarzen Noten nur zu zweien auf die longa gezählt werden, und umgekehrt; oder auch, daß hin und wieder in Balladen, Rondellen und Motetten eingestreute Noten auf einander zu beziehen sind (Synkope); zweitens werden rote Noten gesetzt, um anzudeuten, daß dieselben eine Oktav höher ausgeführt werden sollen (s. oben cantus visibilis), und auch zur Unterscheidung eines besonderen Gesanges (cantus proprii, wenn nämlich Tenor und Discantus auf ein und dasselbe Liniensystem geschrieben waren, wie die Gesangsart Gymel, s. o.). Manchmal werden longae rot geschrieben mit der Bedeutung, daß eine longa vor einer andern longa nicht 3, sondern 2 breves enthalte u. s. w." (Coussemaker III. 21.)

Vielleicht nicht lange darnach schrieb man statt der roten Noten weiße, d. h. bloß die Umrisse der Notenköpfe ohne farbige Füllung. Dieser notae vacuae machen schon die Traktate VII, VIII, IX, welche von Schülern oder Nachfolgern des Joh. de Muris verfaßt sind und der nova ars schon bedeutend huldigen, Erwähnung; ihre Bedeutung war die nämliche wie die der roten Noten. Die Einführung der weißen Note ist leicht erklärlich nach dem Rate Philipps von Caserta: „Wer keine rote Farbe zur Hand hat, der darf auch leere (weiße) Noten schreiben". Ihre bequeme Schreibweise sicherte ihnen für die Folgezeit die allgemeine Anwendung und den Vorzug vor der bisherigen schwarzen Notierung zu. Wie Prosdocimus de Beldomandis (1408), so setzt Philipp von Caserta[64]) den Gebrauch der weißen Noten noch als Mittel, deren Diminution und Imperfektion anzuzeigen, neben die regelmäßige schwarze Notierung; es ist also anzunehmen, daß die weiße Note erst nach 1450 den vollständigen Sieg, nicht bloß in der Praxis, wo sie ohne Zweifel schon früher anstatt der schwarzen durchweg gebraucht wurde, sondern auch in den theoretischen Werken errungen habe. Den Ursprung dieser Neuerung darf man sicherlich wieder bei den Galliern (Engländern, Niederländern und Franzosen) suchen. Der Mönch Wilhelm, unstreitig aus England gebürtig, und Hothby, der engliche Karme-

[63]) Theodorich de Campo, welcher zur Zeit Philipps von Vitry lebte, schreibt (Coussemaker III. 191): „quia ut plurimum cantus in Italia cantatur sine mensura, cantus Gallici, cantatus proportionabiliter, ad binarium numerum reducitur".

[64]) Philipp von Caserta im Neapolitanischen lehrte um die Mitte des 15. Jahrhunderts, da der Karmelitenmönch Johann Bonadies oder Godendach, welcher der Lehrer Gafors war, Philipps Traktat (Coussemaker III. 118—124) 1447 für sich kopiert hat. Bonadies scheint ein hohes Alter erreicht zu haben, da, wie oben gesagt, er 1474 einen Traktat Hothbys abschrieb. Prosdocimus von Beldomandis, Professor der Philosophie zu Padua, schrieb die bei Coussemaker III. veröffentlichten fünf Traktate über Musik zwischen den Jahren 1404—1414.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

litermönch, kennen nur mehr weiße Noten, nur croma 𝅘𝅥𝅯 und semicroma 𝅘𝅥𝅰 bekommen schwarze Köpfe, und es dienen schwarze Noten auch noch für die proportio hemiola.[65])

Aus dem immer reger werdenden Bestreben, den Kompositionen mehr Mannigfaltigkeit zu geben, entsprang um Mitte des 14. Jahrhunderts die Geltendmachung der Zweiteiligkeit der Noten gegenüber der Alleinherrschaft der einförmigen Dreiteiligkeit. Hiedurch ward schon eine angenehme Mischung von Perfektion erzielt, aber hiemit begnügte man sich nicht. Auch inmitten eines Stückes die Bewegungsart, sowohl in Bezug auf die geringere oder größere Schnelligkeit der Ausführung durch alle beteiligten Stimmen zugleich, als auch einer oder der anderen Stimme den übrigen Stimmen gegenüber zu wechseln, erkannte man als ein sehr geeignetes Kunstmittel.

Um den Wechsel der Perfektion und der Imperfektion anzuzeigen, bediente man sich vorerst der roten oder weißen Noten; wenn das Stück mit schwarzen Noten begonnen hatte, welche Dreiteilung in sich schlossen, so wies die Einschaltung von weißen oder roten Noten den Sänger an, daß er diese Noten nur zweiteilig zu nehmen habe, und umgekehrt.

Ferner setzte man zu diesem Zwecke auch die oben (S. 14) angeführten Zeichen ein. Diese erwiesen sich jedoch bei der fortschreitenden Entwicklung der Kunst zu umständlich und es war eine Umbildung oder Vereinfachung notwendig. Diese Vereinfachung scheint mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts begonnen zu haben, da Beldomandis, obwohl er noch die alten Zeichen lehrt, doch bei Ausmessung des Monochords sich zweier mit den spätern Mensurzeichen ganz gleicher Zeichen (⊙ (|)) bedient, und sie gestaltete sich folgendermaßen:

Ein Kreis ○ deutete auf die Teilung der brevis in 3 semibreves, und wenn diese noch zu teilen waren, so enthielten sie bloß 2 minimae — wegen der vacuitas, Leerheit des Kreises; ein Punkt darin ⊙ besagte, daß die semibrevis 3 minimae enthält. Ein Halbkreis ☾ mit Punkt deutete darauf, daß die brevis blos 2 semibreves, jede dieser aber 3 minimae enthalte (tempus imperfectum et prolatio major), der Mangel des Punktes zeigte die prolatio minor (1 semibr. = 2 minimae) an. Die minima galt immer nur 2 semiminimae. Das genügte für gewöhnlich. Die 3teilige maxima fand nun gar keine Anwendung mehr,[66]) die 2teilige als duplex longa selten; auch die longae wurden häufiger nur in den Tenoren und am Schlusse verwendet; in den Diskanten ging man um so weniger unter die brevis herab, je kleinere Notengattungen man benützte. Sollte aber für maximae und longae doch eine Anzeige notwendig gewesen sein, so setzte man neben die genannten Zeichen die Ziffer 2 oder 3 oder auch zwei Ziffern. Bei einer Ziffer bezog sich der Kreis oder Halbkreis auf die longa, die Ziffer auf die brevis, der Punkt oder der Mangel desselben allezeit auf die semibrevis. Bei zwei Ziffern galt der Kreis oder Halbkreis der maxima, die erste Ziffer der longa, die zweite der brevis, z. B. ⊙ 33 zeigte Dreiteiligkeit (Perfektion) durch alle Notengrade an (s. oben).

Damit war aber der Bewegungswechsel noch nicht abgeschlossen. Man benützte auch die Diminution und Augmentation, die Verminderung und Vergrößerung des Notenwertes um die Hälfte, d. h. daß man der longa die Geltung einer brevis, dieser die Geltung einer semibrevis und so auch umgekehrt bei unveränderter Notenfigur

[65]) Couss. l. c. III. 274. Dieser Mönch Wilhelm ist vielleicht nach Hothby zu setzen, da er auch die Teilung der semiminima lehrt.

[66]) Der Anonymus XII. bei Couss. III. 478 sagt: „Advertendum est, quod modus brevior perfectus (3teilige longa) rarus nobis est. Modus autem major perfectus (Anwendung von 3teiligen maximis) rarissimus“. Pag. 484 sagt er direkt: „Cum modus major non sit in usu propter ejus prolixitatem accentuationis seu modulationis . . . . .“ Manchmal findet man perfectus oder imperfectus ohne Beisatz von modus oder tempus, wie z. B. Couss. III. 278 super perfecto minori, dann bezieht sich perfectus auf die breves und minor auf die semibreves (super tempore perfecto minoris prolationis). Kamen auch longae dabei vor, so waren diese stets zweiteilig, imperfekt, wenn nicht die Dreiteiligkeit eigens angezeigt war.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gab.[67]) Dies Verfahren scheint erst ein Erzeugnis des Anfangs des 15. Jahrhunderts zu sein, da von dieser Art der Diminution und Augmentation erst Beldomandis Meldung macht.[68]) Er gibt auch zugleich die Veranlassung dazu an. „Der Grund," schreibt er, „daß man dies Verfahren erfunden und eingeführt hat, ist, damit man über einem kurzen Tenore mittels dessen in verschiedener Weise mehrmals bewerkstelligten Wiederholung einen Discantus von ansehnlicher Länge ausführen kann, ohne den Tenor nochmals in längeren oder kürzeren Notengattungen schreiben zu müssen." Er klagt jedoch auch, daß die Neueren vielfach verkehrt handeln, indem sie diese Diminution und Augmentation nicht bloß bei öfter wiederholten Tenoren in Anwendung bringen, sondern auch bei nicht wiederholten, ja selbst bei Diskanten, wo doch gar keine Notwendigkeit vorliegt, indem dieselben ebensogut in den ihnen gebührenden Notengattungen geschrieben werden könnten, ohne mehr Raum für die Schrift zu fordern.

Nach seinem Zeugnisse war man damals noch nicht einig, wie diese Veränderungen kenntlich zu machen seien; die einen suchten sie mit Strichen an den semibreves zu bezeichnen, was wohl bei den kleinen Notengattungen anging, aber bei größeren, bei Ligaturen und Pausen unstatthaft war; andere setzten als Zeichen der Diminution einen nach links offenen Halbkreis ☽, was ihm zutreffender erscheint und was auch in der Folgezeit neben dem durchschnittenen Kreis und Halbkreis ⌀ ⌽ beibehalten wurde. „Um dieser Verwirrung abzuhelfen," fährt Beldomandis fort, „versuche ich (intendo), eine Weise zu zeigen, um für alle Noten und Pausen anwendbare Zeichen zu gewinnen (invenire), wodurch wir jede Note und Pause auf ein beliebiges Verhältnis herabmindern können. Wenn wir also in dupla proportione oder zwei Noten gegen eine (d. h. daß wir die Noten mit auf die Hälfte oder auf einen niederen Grad herabgeminderten Werte bei gleichbedeutender Notenform anzeigen wollen), so setzen wir das Zeichen: $\frac{2}{1}$, in tripla proportione oder 3 für eine: $\frac{3}{1}$, in proport. sesquialtera oder 3 auf 2: $\frac{3}{2}$, in prop. sesquitertia oder 4 auf 3: $\frac{4}{3}$; wenn wir diskantieren wollen in prop. dupla sesquiquarta oder 9 auf 4: $\frac{9}{4}$. So kann man mannigfache Teilungen (fractiones) auffinden, nur muß man beobachten, daß man die Zahl der zu verändernden Noten oben, die der unverändert bleibenden unten setze."

Beldomandis scheint also der Erfinder dieser Art Anzeige der Diminutionen und Augmentationen, welche sich bei umgekehrter Stellung der Zahlen, z. B. $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$ . . . ergeben) in verschiedenen Abstufungen und Graden, gemeinhin Proportiones geheißen, nämlich in Bruchform, gewesen zu sein. Später setzte man anstatt $\frac{3}{1}$, $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{1}$ bloß 3, 2, 4, die andern Einteilungen, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{9}{4}$ . . . . mußten natürlich in Bruchform beibehalten werden.[69]) Diese Veränderungen kamen hauptsächlich bei den minimae vor; man war dadurch der Mühe überhoben, kleinere Notengattungen als die minimae und semiminimae zu schreiben, z. B.[70])

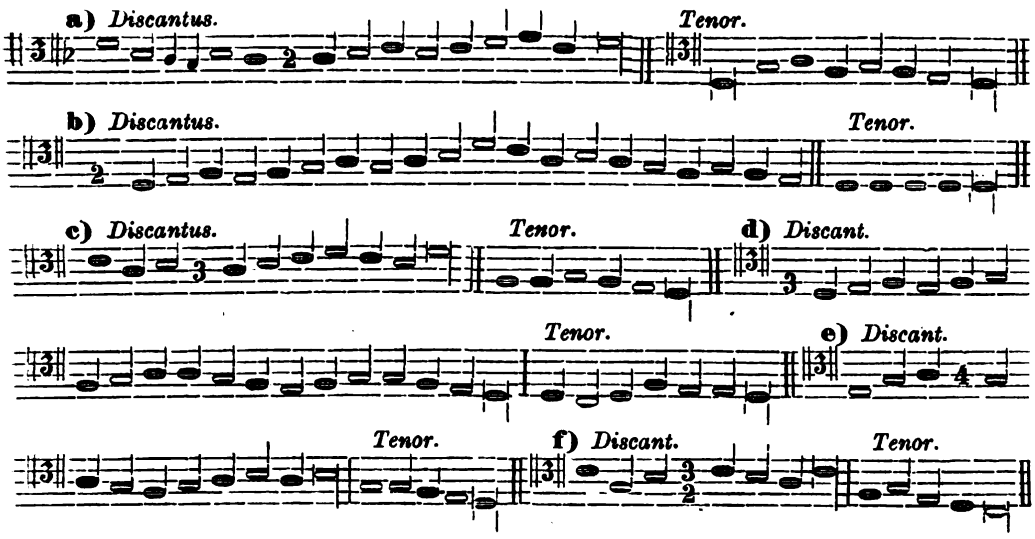
[67]) Verschieden davon sind: die Imperfektion, die Perfektion, die Alteration und die Synkope. Durch die Imperfektion wird einer Note ein Dritteil ihrer Geltung entzogen, durch die Perfektion einer zweiteiligen Note die Hälfte ihres Wertes zugefügt, so daß sie dreiteilig ist. Die Alteration verdoppelt den Wert einer einzelnen Note in bestimmten Fällen; die Synkope war das nämliche, was sie in der neuern Musik ist.

[68]) Couss. III. 224. 247. — Im Libellus cantus mensurabilis secundum Joann. de Muris (XV. Jahrhundert ibid. 46, 58) wird auch schon von Diminutio, insofern sie die Abminderung der longa zur brevis, der brevis zur semibrevis u. s. w., bedeutet, gesprochen, jedoch als für die Tenore bloß anwendbar. Andere verstanden unter diesem Worte teils die divisio, teils die Imperfektion, (ibid. 62. 119.) wie es noch Philipp von Caserta thut.

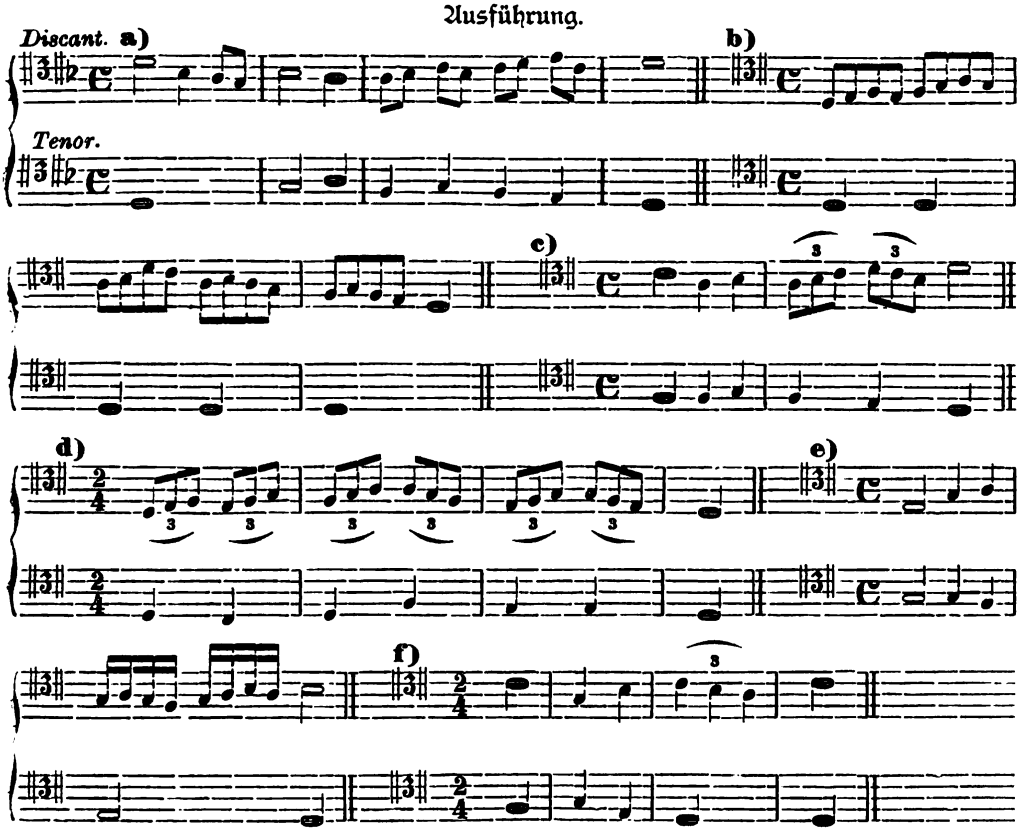
[69]) Adam von Fulda (Gerb. III. 378) bezeichnet als die häufiger vorkommenden Proportionen: a) dupla, 2 : 1, 4 : 2. 6 : 3 u. s. w., wenn 2 minimae gegen eine, 4 gegen 2 u. s. w. gesetzt werden; angezeigt wird diese Proportion durch die Ziffer 2; b) tripla, 3 : 1 oder 3 minimae gegen eine; ihr Zeichen: 3; c) quadrupla, 4 : 1; d) sesquialtera, 3 : 2 oder 3 minimae gegen 2, angezeigt durch $\frac{3}{2}$, auch hemiolia genannt; e) sesquitertia, 4 : 3, $\frac{4}{3}$ oder ☽; f) sesquiquarta 5 : 4, $\frac{5}{4}$ oder ☽; g) superbipartiens, 5 : 3, 7 : 4, 9: $\frac{5}{3}$ oder ☽; h) duplum bipartiens 8 : 3 — $\frac{8}{3}$ oder ☽; i) sesquioctava 9 : 8, 18 : 16 — $\frac{9}{8}$ oder $_8$.

[70]) Diese Beispiele sind entnommen Couss. III. 488.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Ausführung.



Eine Weise, rhythmische Abwechslung der Melodie und Harmonie zu geben, war die Synkope (mit der noch jetzt gültigen Bedeutung). Von ihr macht schon Philipp von Vitry in Mitte des 14. Jahrhunderts Meldung und definiert sie als „divisio cujuscunque figurae ad partes separatas, quae ad invicem reducuntur perfectiones numerando". Durch Beispiele wird dies erst klar gemacht. Deutlicher spricht sich Beldomandis aus (Coussemaker III. 224): „S. est divisio figurae in suas partes cum mediis interpositis, quae partes ad invicem reducuntur in numerando valorem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ipsius notae divisae"; und setzt dann bei: „est dulcissima in cantu et utilis ad sequentia". Solchen Wert legt man ihnen auch jetzt noch bei: die Synkope dient zur Verschönerung des Gesanges und zur festern Aneinanderknüpfung der Harmonien oder Akkorde. Daß sich hiebei auch öfters Dissonanzen ergeben, ist natürlich; deßhalb schreibt ein Anonymus (Couss. III. 464): „Sed in discantu plures (species, d. h. verwendbare Intervalle) sunt, quia quarta et septima in discantu possunt esse species et hoc in syncopationibus". Auch eine durch einen Punkt verlängerte Note bei zweiteiligem Maße galt als Synkope. Wie reichlich man von der Synkope Gebrauch gemacht hatte, zeigen z. B. die Kompositionen Dufays u. a.

Zur richtigen Einreihung der verschiedenen Notenwerte in den sich gegenüberstehenden Stimmen zur Perfektion oder Imperfektion (3 oder zweiteiligen Takt) bediente man sich des Taktschlages und zwar dauerte in älteren Zeiten, wo man über die semibrevis noch nicht hinausging resp. minimae schrieb, die brevis einen tactus — Niederschlag samt Aufschlag. Als kleinere Notengattungen häufig in Anwendung kamen und das Tempo langsamer genommen wurde, bzw. die semibrevis die Dauer einer brevis erhielt, verlegte man den tactus auf die semibrevis, in der proportio quadrupla sogar auf die minima. Da der Taktschlag[71]) immer gleichmäßig (einen ruhigen Atemzug oder so lange, als man die Hand bequem heben und senken konnte, dauernd) gehalten wurde, so war eine Modifikation der Bewegung nur durch Anwendung der Proportionen, durch Diminution und Augmentation der Noten selbst möglich. Daß man hierin häufig nur Spekulation trieb und die Sache ungebührlich ausbeutete, lehren die sog. „niederländischen Künste". (Ambros l. c. III. 61.) Wie Beldomandis[72]) einen solchen Mißbrauch am Anfange des 15. Jahrhunderts tadelte, so hatte Adam von Fulda am Ende dieses Jahrhunderts (1490) noch mehr Veranlassung, sich mißbilligend darüber auszusprechen, da es zu seiner Zeit viele Musiker gab, welche sich an die Regeln der Kunst nicht hielten und ungehörige Proportionen setzten, „welche etwas Anderen Unbekanntes vorzubringen wähnen und dann sich brüsten, als wüßten sie etwas Neues, das vorher niemand gewußt, und beachten nicht, daß auch ein Thor und ein Querkopf etwas ausspinnen kann, was nur er allein zu verstehen scheint u. s. w."

Wenn nun die semibrevis als Zeiteinheit (tactus) im allgemeinen galt, so ward sie doch auch auf andere Noten übertragen. Adam von Fulda belehrt uns hierüber, indem er schreibt:[73]) Tactus est talis:

a) ⊙₂ 2 ⊙ ☾, in his tribus tactum facit minima, ut hic: ♩;

b) ○ ☾ (|), in his tactum facit semibrevis, ut hic: ♦;

c) (| ⊙₂ ☾₂, in his tribus tactum facit brevis ■.

a) bildet ein langsames Tempo, b) ein mittleres, c) ein schnelles Tempo; hiebei wird man nicht übersehen, daß der Taktschlag stets auf eine zweiteilige Notengattung, ganz seiner Natur entsprechend, fällt.

Ich hielt es nicht für überflüßig, den ganzen Entwicklungsgang der Mensural- oder Figuralmusik seit Franko kurz, jedoch in geordneter Folge mit möglichster Zeitbestimmung und übersichtlich dem Leser vorzulegen, da die bisherigen Musikgeschichtswerke nicht immer die nötige Klarheit geben und auch mit der Zeitangabe nicht immer im reinen sind. Ich habe absichtlich die Werke eines Gafurius, Tinktoris und anderer, die sich an das Zeitalter Hothbys anreihen, und woraus man gewöhnlich die Erkenntnisse der musikalischen Theorie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schöpfte, nicht zur Hand genommen, um aus den wirklichen Vertretern dieses Jahrhunderts die nötigen Anhaltspunkte zu gewinnen, und dieses mein Verfahren lohnte sich immerhin.

Zur Zeit des Abgangs Hothbys von Lucca war das Formelle der mittelalterlichen Satzkunst auf dem höchsten Punkte angelangt, das geht aus seinen Schriften

[71]) Dr. W. Ambros, Geschichte der Musik II. 369. 381. — Dr. Riemann, H., Studien zur Geschichte der Notenschrift, (Leipzig, 1878) S. 256 ff.

[72]) Coussemaker l. c. III. 247. — Gerb. Script. III. 378.

[73]) Gerb. l. c. 362.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hervor; aber es bedurfte noch mehrerer Jahrzehnte, bis man dahin kam, nicht bloß durch künstliche Formen, sondern auch mit anmutigem Wohlklange übergossene musikalische Gebilde zu schaffen. Dabei mußte ein Überfluß von Formalien abgeworfen werden, um „dem Zauber des Wohlklangs, dem Mysterium reiner Schönheit" Platz zu machen — der Ruhm des Meisters aller Meister, Palestrinas. Der Anfang des 16. Jahrhunderts begann auch diese Seite der Musik ins Auge zu fassen und nach wenigen Jahrzehnten waren, wie Ambros sagt, die künstlichen Notierungen mit Modus und Tempus und Prolation, und was die Mensuralnote sonst an spitzfindigem Apparate bot, die thematischen Spielereien mit regelmäßigen Notengruppen oder mit einem durchs ganze Stück eigensinnig festgehaltenen Motiv, die verkehrt gegeneinander schreitenden Stimmen — so gut wie ganz aus der Mode gekommen. Palestrina hat „der Pyramide die Spitze aufgesetzt und er ist die letzte, höchste Blüte einer Jahrhunderte langen Entwicklung."[74])

P. **Otto Kornmüller**, O. S. B.

Kirchenmusikalische Jahreschronik.

(Vom Juli 1891 — Juli 1892.)

Flüchtig wie des Stromes Wellen eilen die Tage des Jahres vorüber und mit ihnen auch seine litterarischen Erscheinungen und Produkte. Sie interessieren den Geist, erfreuen das Herz an dem Tage, der sie bringt, und dann werden sie — im ganzen und großen — zu den übrigen gelegt und vielfach vergessen: vielleicht bleibt nur ein unklares Bild, eine unbestimmte Erinnerung übrig. Sollte es da nicht nach dem Vorschlage des Herrn Herausgebers des „Kirchenmusikalischen Jahrbuches" 1892, S. VI. wohl geziemend sein, in einer „Jahreschronik" aus hundert und hundert einzelnen Notizen und Thatsachen, welche die „Blätter" uns bringen, die gesamte kirchenmusikalische, wissenschaftliche und praktische Arbeit eines Jahres, wenn auch nur in größeren Zügen, darzustellen, und dadurch in einem übersichtlichen Bilde das geistige Leben und Schaffen unseres „allgemeinen Cäcilien-Vereines" zu schildern? Da mag es dann klar zu Tage treten, wie zahlreiche Kräfte in rastlosem Mühen durch Rede und Schrift, in der stillen Redaktionsstube und auf der Rednerbühne, im Probelokal und auf dem Kirchenchore thätig sind, um die liturgischen und künstlerischen Ideale der Kirchenmusik wie in den gewaltigen Domen, so auch in kleinen Dorfkirchen zu verwirklichen. Freilich darf man dabei nicht eine mikroskopische Detailarbeit mit tausend Namen von Personen und Orten, ähnlich dem Abdrucke eines genau geführten Inhaltsverzeichnisses, erwarten; auch handelt es sich nicht darum, den Baum des musischen Apollo zu zerpflücken und seine Blätter mit freigebiger Hand dahin und dorthin zu verteilen. Nur von einer kirchenmusikalischen Autorität wäre vielleicht das Lob angezeigt und genehm. Vgl. Tübinger-Quartalschrift, 1892, 1. Heft, „Linsenmann, Moderner und christlicher Personenkultus." Es kann auch nicht unsere Aufgabe sein, alle Novitäten eines Jahres auf dem Gebiete der kirchenmusikalischen Komposition und Litteratur vorzuführen; es thun das der Vereinskatalog, der am Schlusse des Jahres 1891 mit der Nr. 1455 und jetzt, Juli 1892, mit Nr. 1500 erschienen ist, die Fliegenden Blätter mit ihren litterarischen Anzeigen, Musica sacra, welche 1891 gegen 70 litterarische Erscheinungen besprochen und am Schlusse des Jahres noch gegen 90 auf dem Redaktionstische zur Besprechung liegen hatte, und so auch die verschiedenen anderen periodischen Blätter. Wer könnte endlich in einer Jahreschronik alle die Orte aufgezählt wünschen, von welchen kirchenmusikalische Notizen, Aufführungen, Versammlungen u. dgl. zu berichten wären? Wie ein Musterbericht über einen Cäcilienverein aussieht, vgl. man den über Rottenburg, FBK. 91, 103. Die Fliegenden Blätter notifizieren im Orts-Namenregister 1891 fast 200, Musica sacra weit über 400 Nummern. Numeri loquuntur; in diesen Zahlen findet — auch detractis detrahendis — eine rege

[74]) Ambros, Geschichte der Musik IV. 19. 23.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und allseitige kirchenmusikalische Thätigkeit einen anerkennenswerten Ausdruck.

Ich versuche, meine Jahreschronik im Sinne des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines zunächst in bezug auf das kirchenmusikalische Arbeiten und Wirken in den Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz auf der Grundlage unserer periodischen Presse, welche ich nach der Ehrwürdigkeit ihres Alters, nach den Jahrgängen ihres Bestehens anführe:

Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik, FBK.,[1]) XXVI. und XXVII. Jahrgang, Schmidt, Regensburg, Pustet. — Musica sacra, Ms., XXIV. und XXV. Jahrg., Dr. Haberl, Regensburg, Pustet. — Der Kirchenchor, Kch., XXI. und XXII. Jahrg., Battlogg, Bregenz, Teutsch. — Der Chorwächter, Chw., XVI. und XVII. Jahrg., Stehle, Skt. Gallen, Buchdruckerei der „Ostschweiz". — Das Gregoriusblatt, GBl., XVI. und XVII. Jahrg., Böckeler, Düsseldorf, Schwann. — Der Gregoriusbote, GB., VIII. und IX. Jahrg., Schönen, Düsseldorf, Schwann. — Harmonia sacra, Hs., VI. und VII. Jahrg., Ditko, Krems. — Kirchenmusikalische Vierteljahrs-Schrift, KV., VI. und VII. Jahrg., Dr. Katschthaler, Salzburg, Mittermüller. — Der katholische Kirchensänger, Ks. IV. und V. Jahrgang, Schulz und Bürgenmeier, Freiburg, Herder, — Blätter für Kirchenmusik, BK., Beilage zur „Musikalischen Rundschau" (siehe unten), und „Neuen Wiener Musik-Zeitung" vom 1. Okt. 1889 an. —

Von deutschen Zeitschriften, welche ein allgemeineres Kunstprogramm verfolgen, erwähne ich: „Christliche Akademie", XVI. und XVII. Jahrg., Herausgeber Edm. Langer, Prag, Cyrillo-Method'sche Buchdr. — Dazu den Kirchen-Schmuck, XXII. und XXIII. Jahrg., Graus, Graz, Styria; aus 1891 finde ich nur neben „die Musikengel in der bildenden Kunst" S. 34 als Beitrag zur Kenntnis und Würdigung des kirchlichen Gesanges in Italien einen Aufsatz „Modern-Kirchenmusikalisches in Italien", S. 82, d. i. „eine objektive Wiedergabe der in der Gnadenkirche zu Tirano zu Tage getretenen Kunstunformen." Auch die Linzer theologisch-praktische Quartal- und die Passauer Monats-Schrift bringen sporadisch Kirchenmusikalisches. In bezug auf die übrige theologisch-wissenschaftliche periodische Presse soll in Zukunft nach dieser Richtung hin genau Buch geführt werden. Sehr eifrig thätig für liturgische Kirchenmusik ist wiederholt „Katholische Schulzeitung", XXIV. Jahrg. 1891 und XXV. Jahrg. 1892, mit ihrer ständigen Rubrik „Musik" im Litteraturblatte, M. Gebele, Donauwörth, L. Auer.[1])

Die cäcilianische Vereinsthätigkeit steht im Dienste des Allerheiligsten — sacri concentus sanctitati divinæ domus rituumque maiestati respondeant, die heiligen Gesänge sollen der Heiligkeit des Hauses Gottes und der Majestät des Ritus entsprechen. Päpstl. Breve, 16. Dez. 1870. Der Stolz und Ruhm des Vereines ist der durch die erhabene und erhebende Schönheit der liturgischen Musik verherrlichte Gottesdienst, und würde er auch nur in einer kleinen Dorfkirche vor wenigen Gläubigen gefeiert. Was in dieser Beziehung innerhalb der weiten Grenzen unseres Cäcilienvereines, der „gegenwärtig c. 20,000 deutsch redende Mitglieder in Deutschland, Österreich (mit Böhmen, Mähren und Ungarn) und der Schweiz hat" GBl. 92, 2 — das ist eingetragen in der ewigen Chronik des Buches des Lebens. „Wie viele schöne Gotteshäuser sind in den letzten dreißig Jahren gebaut; wie viele andere herrlich ausgeschmücket worden nach den Regeln echt kirchlicher Kunst! Welch' schöne, fromme Bilder zieren die Tempel! Wie weht in der katholischen Wissenschaft gegenwärtig ein anderer Geist, und wie Vieles ist anders geworden im katholischen Leben, wo die Festigkeit des Glaubens sich paart mit der Liebe zur Kirche und zu ihrem Oberhaupte! Und wenn auch auf allen diesen Gebieten noch Vieles zu wünschen übrig bleibt, so ist doch der Geist ein anderer geworden, als in der traurigen Zeit, die hinter uns liegt." GBl. 92, 2. Und ein anderer ist auch der Geist geworden in der Kirchenmusik; es weht und waltet der Geist des kirchlichen Gehorsames, des geläuterten ästhetischen Geschmackes, des liturgischen Eifers! Dieser Geist schafft und wirkt auch an den kleinsten Orten, wo ein eifriger Pfarrherr

[1]) Abkürzungen, wie sie das „Zentralblatt der deutschen Musikwissenschaft" anwendet.

[1]) Da heuer zum ersten Male die Jahreschronik erscheint, konnte nicht immer die Anfangs-Grenze vom 1. Juli 1891 eingehalten werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und ein tüchtiger Lehrer sich befindet. Was ist es z. B. für eine herzerhebende Freude, in den FBK. 91, 107 oder 92, 51 von „kleinen Dörflein", wie Kleinaitingen, Pfaffenhofen u. a. in Schwaben zu lesen, wie schön und erhebend auch hier kirchliche Feste gefeiert werden! Und in meinem Ferien-Tuskulum am Ammersee, einem kleinen Orte mit ein paar hundert Seelen — ein ganz liturgisch korrektes Hochamt!

Doch von Zeit zu Zeit legt gleichsam die musica sacra, die geheiligte Dienerin am Hochaltare des Allerhöchsten, die ascetische Liebe zur Verborgenheit ab, sie ruft ein frommes Invitatorium: Venite, exsultemus Domino, iubilemus Deo salutari nostro! hinaus in die katholische Welt, zu einer feierlichen Versammlung aller, die unter Skt. Cäcilias Fahne stehen. Bei einer solchen Festfeier aber — da soll die Liturgie in ihrer vollkommensten Form gefeiert werden und die heilige Musik soll dabei mit dem ganzen Glanze und Zauber, der vollen Pracht und Großartigkeit ihrer Kunst assistieren. So soll es bei einer Generalversammlung sein! Und so war es auch — im ganzen und großen — vom 24.—26. Aug. 1891 in Graz, der herrlichen Stadt Steiermarks — von welcher der Dichter Hamerling singt:

Sei gegrüßt von meinem Psalter,
Du reizende Grazien-Stadt!
Du ruhst wie ein prangender Falter
Auf einem Lorbeerblatt!

„Die 13. Generalversammlung ist ihren 12 Vorgängerinnen in würdigster Weise gefolgt, ja sie hat dieselben übertroffen durch den äußeren Glanz, welchen die stete Anwesenheit und Beteiligung von 3 Bischöfen derselben verlieh." FBK. 91, 81. „Das äußere Arrangement war musterhaft; in der Zukunft soll man sich bei Versammlungen an das dortige Komitee um Rat und Hilfe wenden!" a. o. 86. „Dieselbe war von 400 Teilnehmern besucht. Wenn man bedenkt, daß fast zu gleicher Zeit in Wien 2 musikalische Instruktionskurse, in Danzig der Katholikentag abgehalten worden, und daß die Ausstellung des heil. Rockes in Trier schon begonnen hatte, wenn man überdies bedenkt, daß die Entfernung Deutschlands, namentlich Norddeutschlands von Graz eine recht beträchtliche ist, so muß ein solcher Besuch als ein Zeugnis recht lebhaften Interesses an der Reform anerkannt werden. Zudem befanden sich unter den Teilnehmern Gäste nicht blos aus Süddeutschland und Österreich, sondern auch aus Schlesien, Sachsen, Westphalen, Irland." Kath. Schulzeitg. 91, 366. Der Verein erhielt neue „vorzügliche" (Dr. Haberl Ms. 91, 132) Statuten, wie sie in der Bamberger Konferenz 1890 nach dem Vorschlage des Herrn Prälaten Karlon waren ausgearbeitet worden. Der unermüdet für die Vereinssache thätige Generalpräses, Monsignore Schmidt (Münster) bezeichnet sie als solche, welche einen inneren organischen Verband aufweisen und hofft von ihnen neue Kräftigung und Blüte des Vereinslebens. a. o. 79. Der Ruhm und der Dank aber, „in der Grazien-Stadt" den Lorbeer-Kränzen des „allgemeinen Cäcilienvereines für die Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz" — wie nun vom 25. Aug. 1891 sein Name ist — einen neuen hinzugefügt zu haben — gebührt vor allem dem Herrn Prälaten Karlon und Domkapellmeister Dr. Weiß.

Vergl. über die Grazer-Versammlung unter andern FBK. 91, 77, 81, 86, Ms. 91, 113, 125, 148, Ms. 92, 6, Chw. 91, 83, Kch. 91, 76, Kf. 91, Nr. 10, GB. 91, 68, Kath. Schulz. 91, 301, 366.

Um diese General-Versammlung sind die vielen anderen (vorher und nachher) geschart; wer könnte und wollte sie alle aufzählen und beschreiben? Die 6. G.-V. für Speyer in Neustadt a. H. am 12. Juli 1891 (FBK. 91, 75, 83, Ms. 91, 122), die 6. in Münster am 28. Okt. 91, die 8. des elsäßischen Vereines, Ms. 91, 160, das Bezirks-Musikfest in Spaichingen, FBK. 91, 84, Chw. 91, 76, Kch. 91, 80, Ms. 91, 134, 160, die 23. Generalversammlung der Erzdiözese Köln in M.-Gladbach, 8. Juni 1892, FBK. 92, 61, GB. 50, die erste in Bautzen-Dresden, FBK. 92, 44, in Leitmeritz (zur Gründung eines C.-V., FBK. 92, 66), vergl. Christl. Ak., 92, 36, 46 über Molitors höchst verdienstliche Thätigkeit — 2c. 2c.

Als die erste schöne Frucht, welche die Grazer-Aussaat gezeitigt, ist der im Dezember 1891 vollzogene Beitritt der Diözese Sitten in der Schweiz zu dem Verbande des „allgmeinen C.-V." zu verzeichnen. FBK. 92, 4.

Die obersten, gottgesetzten Wächter und Pfleger der Liturgie, also auch der liturgischen Musik sind die Bischöfe. Ms. 92, 49.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sie betrachten es daher auch als eine ernste, wichtige, heilige Pflicht, einerseits Alles zu verbieten und zu verhindern, was „der Heiligkeit des Hauses Gottes und der Majestät des Ritus" widerspricht, und anderseits durch die Autorität und Energie ihres oberhirtlichen Wortes die heilige Musik zu fördern. Darum verband sich aber auch mit dem Jubel und der Ovation der Diözesanen bei der Doppelfeier des hochwürdigsten Herrn Bischofes Ignatius von Senestréy von Regensburg am 19. März 1892 der begeisterte und enthusiastische Zuruf des allmeinen Cäcilienvereines und der Cäcilianer aller Lande, der allen voran in den beiden „Witt'schen Blättern", FBK. 92, Nr. 3 und Ms. 92, Nr. 4 den kräftigsten und herzlichsten Ausdruck fand. Bischof Ignatius ist ja „ein großmütiger Wohlthäter und edler, unermüdlicher Förderer und Beschützer der wahren kirchlichen Kunst."

Darum sind auch mit ächter priesterlicher Freude die herrlichen Hirtenworte der Bischöfe von Münster, FBK. 91, 97 und Basel, FBK. 92, 2, Kch. 92, 4, GB. 92, 21, wie auch des Letzteren Fastenhirtenbrief über die Musik, FBK. 92, 31, 36, Chw. 92, 34 zu begrüßen. Über die Agende der Baseler Diözese vergl. Chw. 92, 19, Kch. 92, 4. Über die lateinische Sprache als Kirchensprache, aus dem Freiburger Hirten-Schreiben, FBK. 92, 53, 55.

Nicht unerwähnt möchte ich hier lassen einen österreichischen Ministerial-Erlaß über die Pflege der Kirchenmusik. Der Minister für Kultus und Unterricht lenkt die Aufmerksamkeit der Landesschulbehörden auf den wenig erfreulichen Zustand, in welchem sich die K.-M. sowohl in den Städten, als insbesondere auf dem Lande befindet. „Wenngleich die sich geltendmachenden Übelstände und Mißbräuche zum großen Teile auf eine Verflachung des Geschmackes, auf die oft ungenügende Vorbereitung der Aufführungen, auf das Vordrängen des Dilettantismus bei den letzteren, ganz besonders aber auf das Mißverhältnis zwischen den zur Aufführung gewählten orchestralen Werken und den Kräften der Ausführenden, also auch auf Umstände zurückzuführen sind, welche sich dem direkten Einflusse der staatlichen Behörden entziehen, so ist der staatlichen Unterrichtsverwaltung dennoch Gelegenheit geboten, durch geeignete Einflußnahme dahin zu wirken, daß beim Gesangunterrichte an den allgemeinen Volks- und Bürgerschulen insbesondere das Kirchenlied berücksichtigt werde, und daß die im praktischen Schuldienste befindlichen Volksschullehrer, namentlich jene an Landschulen, die Pflege einer guten KM. sich ernstlich angelegen sein lassen. Es wird als eine fortdauernde Aufgabe der kk. Bezirksschulinspektoren bezeichnet, daß sie bei den Schulinspektionen und im sonstigen Verkehre mit den Volksschullehrern persönlich auf eine rationelle Pflege der KM. und des kirchlichen Chorgesanges hinwirken. Insbesondere ist den Lehrern nahezulegen, daß sie mit der Pflege des Chorgesanges eher und leichter zu befriedigenden Erfolgen gelangen werden, als wenn sie die Aufführung von Instrumentalwerken anstreben, für welche auf dem Lande in den meisten Fällen weder genügend geschulte noch zur vollständigen Besetzung ausreichende Kräfte vorhanden sind." Kath. Schulz. 91, 198.

Wenn ich nun daran gehe, die Frage zu beantworten: wie ist außerdem die musica divina durch das Wort gefördert worden, so kann und muß ich neidlos wohl denjenigen an die Spitze stellen, der in den letzten sechs Monaten des Jahres 1891 mehr als 6000 Kilometer auf den Eisenbahnschienen zurückgelegt hat, um in Ost und West, Nord und Süd wie durch Studien in Archiven und Bibliotheken, so durch Instruktionskurse, Besuche und Unterhandlungen für Hebung und Förderung der kath. KM. persönlich einzugreifen und zu arbeiten — den Herausgeber und Redakteur der Ms. und des kirchenm. Jahrbuches. Ms. 92, 1. Ja, diese Instruktionskurse sind wahrhafte kirchenmusikalische, liturgische Exerzitien und Missionen. Rore cœlesti reficiunt animas, odore cœlesti pascunt eas. Über die Instruktionskurse in Nymphenburg (Dr. Haberl — etwa 50 Musiklehrerinnen aus den Klöstern der englischen Fräulein) vgl. Ms. 91, 120 — in Landau i. d. Pf. (Dr. Haberl — 262 Freunde der cäcilianischen Musik, darunter 156 aktive Lehrer und 70 Geistliche, die übrigen Studenten, Theologiekandidaten und Kirchensänger) vgl. Ms. 91, 135, Km. Jahrb. 1892, S. 42—53 — in Beuron (P. Ambrosius, P. Alban und Fr. Gregor — von 72 Herren besucht, darunter 17 Geistliche und 47 Lehrer) vgl. Ms. 91, 134, 155, GBl. 91, 73, aus Cäcilia Nr. 10, Kath.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schulz. **91**, 347, 357, Kf. **92**, 2 — in Wien (Böhm, Ditko, Pembauer — 132 Besucher) vgl. KV. **91**, 163, 221, christl. Akad. **91**, 75, 85, Kath. Schulz. **91**, 366 — in Mergentheim (J. B. Molitor, jetzt Domkapellmeister in Leitmeritz — 28 Lehrer, 4 Geistliche) vgl. Kf. **91**, 85 — in Sprottau (Niederschlesien) (Erzpriester Staude — über 40 Herren, ein dritteil Priester) vgl. Ms. **92**, 10, FBK. **92**, 7. Es thäte mir leid, wenn ein Kurs mir entgangen wäre!

Es soll nun referiert werden, was unsere kirchlich-eifrigen, kunstverständigen, im Schaffen unermüdeten Redakteure — fast hätte ich geschrieben mit ihren Mitarbeitern; aber leider bleibt fast durchgängig, wie man beobachten kann, die ganze Last der Arbeit ihnen allein — für die heilige Sache gethan haben. Ich versuche das annähernd dadurch, daß ich die Haupt-Artikel zusammenstelle. Freilich wäre es sehr geziemend, den Inhalt jedes Mal kurz zu skizzieren; allein das würde den mir gestatteten Raum weit überschreiten. Ich muß mich oft begnügen, für Interessenten bloß zu citieren. Ich nehme auch die deutsch geschriebenen Original-Artikel der amerikanischen „Cäcilia" (Singenberger) auf. Reproduziert sind in dieser: **91**, 9 die Improperien, 13 die Allerheiligen-Litanei, 17 die Orgel bei falsi bordoni. 33 die Tonhöhe des Gesanges in der Schule von Witt u. a.

1. Römischer Choralgesang. Zur Choral-Theorie. J. E. H. (Es fällt auf, was über die Choral-Tonarten, Dur und Moll geschrieben wird. Der Choral hat ja auch 2 Gattungen von Tonleitern, wie die moderne Musik. Die ersten vier Kirchentonarten gehören dem Moll-Geschlechte an, die folgenden vier sind dem Dur-Geschlechte zuzuteilen. Ich gebe einem 100 Dukaten, welcher mir ein „natürliches" d f singen kann, unser Ohr kennt nur das temperierte Tonsystem.) Kch. **91**, 11. — Die Frage der authentischen römischen Choralbücher: (1. Ist es zeitgemäß oder nicht, sich dem Dekrete vom April 1883 zu unterwerfen? Ist die Ausgabe Dom Pothiers (80 mal 30 Noten, 41 mal 40, 17 mal 50, 8 mal mehr als 60, 2 mal sogar 70 Noten über einer einzigen Silbe!) in unseren Pfarrkirchen möglich? 3) Die archäologische Frage — adhuc sub iudice lis est) Ms. **92**, 21 — Aphorismen über den Choral-Vortrag, Ms. **92**, 65 — Einübung eines Chorales, GBl. **92**, 3 — Abgekürzter Choral (Gegenüber Mayers „6 wichtige Gesänge" und Auers (Donauwörth) Lauda Sion und den Verurteilungen in Fl. Bl. **89**, 27 und **90**, 103 — die Frage ist keine musikalisch-künstlerische, sondern eine Frage des liturgisch-kirchlichen Rechtes — die Zulassung der abgekürzten Weisen scheint unter gewissen Umständen sogar das bessere zu sein. — Ginge dergleichen vom Vereine aus, so könnte man auch darauf dringen, daß nur in Notfällen Gebrauch davon gemacht, der officielle Choral aber so bald und so oft als möglich angestrebt werde. — Es fragt sich, ob solche Arbeiten, mit dieser Motivierung und Einengung geschickt ausgeführt, nicht geradezu eine positive Zulassung der Ritenkongregation erringen könnten.) Christl. Akad. **91**, 1, 9, vergl. 63: Erfolge in Süd-Tirol mit Lauda Sion; die Cantica sacra (Ett-Hauber-Witt) sind gegen die Gesänge des Lauda Sion oft recht simpel, ohne Duft und Schwung; und doch werden jene wegen ihrer Choralähnlichkeit warm empfohlen, diese aber als absolut unzulässig hingestellt und mit einem kirchenpolizeilichen Feldzuge bedroht.) — Über Choralbegleitung (Vorwort zu Schildknechts Organum comitans — vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, **90**, 133, wo H. v. Herzogenberg gegen die Choralbegleitung auftritt. — Dr. Haberl stellt durch Unterscheidung in wichtigen Momenten die Frage richtig, Ms. **92**, 97 — außerdem GB. **92**, 54. Die Vortragsweise des Chorals in dem Choralkurs zu Beuron von P. Ambrosius Kienle. (Interessant ist die Herausgestaltung der Melodien aus den sog. gleichen Noten (Klopfen!) zu schön fließenden, klingenden, wohlgebauten) Kath. Schulz. **91**, 348, 357. Vgl. dazu die Beuroner Gesangsgrundsätze, von P. Ambrosius den Kursisten „auf den Heimweg" mitgegeben. (Bei der Einführung in den Choral muß ich bestrebt sein, die ungleichen Töne und übermäßigen Accente zu vermeiden und dadurch eine saubere, egale, fließende Melodie zur Geltung zu bringen. Das Credo werde immer Choral gesungen. Die lateinische Vesper ist ein besonderer Schmuck des Gottesdienstes; deshalb soll sie auch der Stolz und die Freude eines jeden Kirchenchores sein.) Kath. Schulz. **91**, 317.

2. Mensurierte Vokalmusik. Zur Herstellung eines Repertoire — Ms. **91**,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

117, in welchem Artikel aus dem Cäc.-Ver.-Kat. die vierstimmigen Messen mit Begleitung der Orgel oder von Instrumenten und von vierstimmigen Messen für Männerchöre zusammengestellt sind — vgl. Ms. **90**, 113, wo die ein-, zwei- und dreistimmigen Messen sowohl mit als ohne Orgelbegleitung für Ober-, Unter- und für gemischte Stimmen — kirchenm. Jahrb. 88 und 90, wo die vier- und mehrstimmigen Messen ohne Begleitung verzeichnet sich finden. — Inhaltsverzeichnis der Musikbeilagen zu den 25 Jahrgängen, 1868—1892, der Mus. sacra, Ms. **92**, 101. — Gesangbücher mit Orgelbegleitungen, Kompositionen mit deutschen Texten, Ms. **92**, 105. — Die „katechetischen Blätter" (Kösel, Kempten), vgl. Kath. Schulz. **91**, 363, bringen eine sehr praktische und verdienstliche Abhandlung des Hrn. Stadtpfarrers Tresch: Die Heranbildung und Pflege eines Landkirchenchores in Wort und Beispiel (welcher Gesangchor ist in jeder Landkirche möglich und genügend? wie und womit kann dieser Chor seine Aufgabe lösen, den kirchlichen Anordnungen entsprechen, die Ehre Gottes befördern, das gläubige Volk erbauen?) — Über das Dirigieren kathol. KM. hat die amerikanische „Cäcilia" **91**, 21 aus den kirchenm. Essays von Fr. Mühlberger einen sehr lesenswerten Aufsatz, der sich allerdings vielfach an Witt's Schrift über das Dirigieren anlehnt. — Ms. **91**, Nr. 5, 7, 10, 11. Ms. **92**, Nr. 2, 3. 6 über den Vortrag von Gesangswerken im Palestrinastile. — Chw. **92**, 2 u. ff. über Haslers Dixit Maria. — Über A capella-Gesang, GBl. **92**, 28, nach Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen, S. 526: Man kann nicht verkennen, daß gegenwärtig selbst von unsern Opernsängern nur wenige im Stande sind, einen kleinen mehrstimmigen Satz, der entweder gar keine Begleitung hat oder nur sparsam durch wenige Akkorde begleitet ist, so zu singen, daß der Hörer die volle Freude an dem reinen Wohlklange haben könnte. Der Sänger, welcher sich an einem temperierten Instrumente einübt, hat gar kein Princip, nach welchem er die Tonhöhe seiner Stimme sicher und genau abmessen könnte.) — Hauptgebrechen bei der Pflege des Gesanges (Mangel am schönen Tone, Chw. **91**, 19 — an reiner, schöner Harmonie, Chw. **91**, 65: Wohlklang und Reinheit der einzelnen Stimmen; Richtigkeit und Reinheit der Intervallen; Ebenmaß, d. i. gleiche Stärke der den Akkord bildenden Stimmen, Chw. **91**, 73). — Aus dem Probensaal, Kch., (über das Atmen, **91**, 8, deutsches Kirchenlied, **91**, 50, Pianosingen, 91, 66 u. ff.) — Zur Aussprache des eleison (viersilbig), Chw. **91**, 51. — Männerchor.-Gesang in der Kirche, Kch. **91**, 85 (Prüfung des Wertes desselben). Kompositionen für die Nachmittags- oder Abendfeier des Cäcilientages, Ms. **91**, 153.

3. Das deutsche Kirchenlied. Einübung eines deutschen Kirchenliedes, GB. **92**, 11. — Ein deutsches Kirchenlied am Schlusse des Gottesdienstes, Kath. Schulz. **91**, 358. (P. Ambrosius: Es wäre nach vollendetem Hochamte nichts dagegen einzuwenden, vielmehr zur Befestigung der Gottesdienststimmung des Volkes sehr empfehlenswert, wenn ein deutsches Kirchenlied (wie es eben gerade zur Festzeit paßt) vom Volke gesungen würde.) — Das Volk singt nicht (Mittel, den Volksgesang zu fördern.) Kch. **92**, 6. — Wie kommen wir zur Einheit im Volksgesange? GB. **92**, 26. (Über den Satz des Verfassers: Einheitlicher Katechismus und einheitliches Gesangbuch sind in weit höherem Grade Forderungen und Gebote der Notwendigkeit als einheitliches Rituale, einheitlicher Choral, einheitliches Brevier- und Meßbuch — läßt sich streiten. Es wird ein Normal-Gesangbuch empfohlen, das, ohne selbst irgendwo obligat eingeführt zu sein, die obligate Norm für alle künftig erscheinenden Gesangbücher zu bilden hätte.[1]) — Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation, Kf. **92**, Nr. 2, seit der Reformation Nr. 3, mit: Geschichte der deutschen Singmesse Nr. 4—6 als Fortsetzung. Der Einfluß Luthers und der Protestanten auf das deutsche Kirchenlied oder den katholischen Kirchengesang von Dr. Katschthaler, Linzer Quartalschr. **91**, 521. — Das deutsche Kirchenlied, Blätter für KM. **91**, Nr. 11 und 2. — Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes, GBl. **92**, 41, 51. — Zwei alte Lieder, GBl. **92**, 25. — Das neue Freiburger Diözesan-Gesangbuch, Kf. **91**, 45, **92**, Nr. 5 und 6. — Gebete und Gesänge bei der sog. Still-Messe, GBl. **91**, 56. — Zwei neue geistliche Aderlaß-Gesänge, GBl. **91**, 72. — Schraube ohne

[1]) Vgl. Schäfer, Einheit in Liturgie und Disziplin, Ms. 91, 167.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ende! GBl. **91**, 79, (der Aufsatz geißelt und illustriert an Beispielen die ganz unverständliche, epidemisch um sich greifende „Verbesserungswut", von der unsere sämtlichen Gesangbuchs-Kompilatoren befallen scheinen. Während nämlich der Ruf nach thunlichster Einheit im Volksgesange erhoben wird, bringt uns thatsächlich jedes neue Gesangbuch weiter von dieser Einheit weg und tiefer in das Chaos babylonischer Verwirrung hinein. Das Grundübel, an dem unsere Gesangbücher ausnahmslos leiden, ist die schrankenlose Willkür, mit der Jeder Hand an Alles legt. Auch wenn dies durchgängig mit Geschick geschähe, wäre es ein unberechenbares Übel, eine Arroganz, gegen die keine Geißel zu scharf wäre; wie viel mehr, da es fast immer mit beispiellosem Mißgeschick geschieht.)

4. Die Orgel. Orgel-Spiel und Bau ist erfreulicher Weise häufig Gegenstand der Besprechung. Die Orgel im Dienste der Kirche, GB. **92**, 19. — Orgel-Weihe. FBK. **91**, 102. — Über Orgeln, GBl. **92**, 29. — Über das Orgelspiel beim Gottesdienste, Blätter für KM. (Musik. Rundschau) **91**, Nr. 29. — Das Orgelspiel vor, während und nach dem Gottesdienste, GB. **92**, 27. — Begleitung der Präfation und des Pater noster durch die Orgel, FBK. **91**, Nr. 8. — Vor- und Nachspiele zum Kirchenliede, GB. **92**, 19. — Das gebundene Orgelspiel, GB. **92**, 27. — Orgelspiel ohne Vorlage, Kath. Schulz. **91**, 94. — KV. **91**, 120: An den letzten drei Tagen der Charwoche darf die Orgel gar nicht gespielt werden. Auch das Harmonium ist gegen die Vorschriften der Kirche. Dagegen Linzer Quartal-Schrift **92**, 377: „ob die Orgel als Unterstützung des Gesanges, also als notwendiges Mittel des Gesanges, in sanften und leisen Tönen, ganz und gar unerlaubt sei, möchten wir für jene Chöre, die einmal das Singen auf freiem Fuße nicht vermögen, nicht gar zu streng behaupten — in bezug auf das Harmonium aber besteht zum mindesten die stillschweigende Erlaubnis aller Bischöfe in deutschen Landen und weiterhin." Über Orgel-Aufstellungen, Hs. **92**, 13 (aus „die Orgel", Klinner in Leipzig). (Kaum 30% neuer und renovierter Orgeln sind zweckmäßig aufgestellt. Die erste Bedingung ist, dahin zu wirken, daß die Orgeltöne sich frei entfalten können. Dies bezieht sich sowohl auf das ganze Orgelwerk als auf die einzelnen Orgelpfeifen. Ersteres darf nicht zu eng von Ober- oder Seiten-Wänden umgeben sein, mit Ausnahme der Rückwand — die letzteren müssen Raum zum freien Abblasen haben, dürfen daher nicht zu eng hinter einander aufgestellt sein.) —

Zur Orgelbaufrage, FBK. **91**, 99, der Verf. tritt für die neueste Walker'sche pneumatische Röhrentraktur mit Kegelladen ein; ein Fachmann gibt dazu seine Bemerkungen: „Vorsicht, ja Mißtrauen ist all den neuen und neuesten Erfindungen gegenüber wohl am Platze!" — FBK. **92**, 5 kommt Techniker Feith in Köln zu dem Schlusse: „Wenn eine Gemeinde eine pneumatische Orgel will, dann verlange sie die Röhrentraktur in Verbindung mit einer mechanischen Windlade. Namhafte Orgelbauer sind zu dieser Verbindung übergegangen, nachdem sie mit der pneumatischen Windlade nicht die besten Erfahrungen gemacht hatten." — Organist Schmahl (Hamburg) tritt in einem Flugblatte vom 1. Juli **92** für ein neues System der pneumatischen Windlade und gegen das Weigle'sche auf.

In der Zeitschrift für Instrumentenbau (Leipzig, Paul de Witt) 1892, Seite 289 (Abdruck FBK. **92**, 33) schreibt Orgelbaumeister Weigle (Stuttgart) für das rein-pneumatische Orgelsystem, also auch die rein-pneumatische Lade. — S. 436 derselben Zeitschrift kritisiert oben gen. Feith (Köln) diese Abhandlung sehr eingehend. „Die rein-pneumatische Windlade ist nicht die vollkommenste, und ihre Konstruktion entspricht auch nicht den Luftbewegungsgesetzen." Ich habe vom Lesen dieser Kritik den Eindruck, daß man vor der Hand nicht unbedingt für Weigle'sche Orgeln eintreten kann.

Die größte Orgel Deutschlands in Ulm, (Walker, Ludwigsburg, 6289 Pfeifen, 101 klingende Register) Urania **91**, 2, amerik. Cäcilia **91**, 8. — GB. **92**, 18 bezeichnet die Hamburgs (Röver, Haus-Steindorf, Quedlinburg) als eine der größten der Welt sie hat aber auch 101 kl. St., nur 5808 Pfeifen. Die größte Orgel Bayerns in Passau (Hechenberger, Passau, 72 klingende Stimmen) Urania **91**, 28.

5. Instrumental-Musik — ein Thema, worüber ich nur 2 größere Arbeiten gefunden habe: Die Instrumentalmusik in der Kirche — Dogmatisches darüber,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

litu Kch. **91**, Nr. 1 und 2 (aus und nach Gab-
py ler „die Tonkunst in der Kirche, S. 165
r bis 190. — Hauptgedanke: die Kirche hat
weise Grenzen gezogen und die goldene Mittel-
straße gefunden, auf der sich alle wohl be-
finden können) und Instrumental-Musik in der kath. Kirche, Blätter für K.M. 1889, Nr. 6 (ich greife ausnahmsweise hier weiter zurück.) Joh. Ev. Habert schließt: Ist die Instr. von Päpsten und Bischöfen gestattet, so haben wir sie als K.-M. anzuerkennen; sie ist ächte K.-M., wenn sie so gehalten ist, wie Päpste und Bischöfe sie gehalten wissen wollen.) Wann ist das der Fall? das ästhetisch, liturgisch, geschichtlich nachzuweisen, wäre eine verdienstliche Arbeit eines Musik-Litteraten.

6. Musik.-Liturgisches. Über den tonus Evangelii (auf der drittletzten Silbe der Terzfall, ist falsch — auf der 6. Silbe nur, wenn ein daktylisches Wort vorkömmt, sonst die 4. oder 5. Ms. **91**, 116, amer. Cäc. **91**, 37. — Chw. **91**, 94. Vgl. FBK. **92**, 18, Ms. 5, GB. **92**, 21. — „Die Ausführung der Wechselgesänge ist nach der neuesten (Mai 1891) Antwort des Präfekten der Riten-Kongregation eine im Gewissen verbindende Pflicht — entweder vorschriftsmäßig singen, was zum Hochamte gehört, oder sich mit einer stillen Messe begnügen; ein Hochamt mit Auslassungen darf nicht gesungen werden." — „Darf das Benedictus vor der heil. Wandlung gesungen werden?" (Nach der heil. Wandlung folgt das Benedictus; ein passendes Motett kann folgen, wenn der Priester dadurch nicht im Fortgange der hl. Handlung aufgehalten wird.) — „Wann ist bei einer Generalkommunion die Communio zu singen?" während derselben — Liturgische Mißbräuche bei Beerdigungsfeierlichkeiten, Ms. **92**, 39, in Verbindung mit S. 54. — „Welches Benedicamus domino wird in der Missa votiva de b. M. V. ohne Gloria gesungen?" (Während des Jahres das feriale, in der Adv. u. Fastenzeit das für diese Ferialtage im Missale enthaltene) S. 54. — „Ist es erlaubt, bei Gelegenheit einer feierlichen Primiz mit presbyter assistens und Leviten das feierliche Ite missa est zu singen?" Nein, vgl. Passauer Quartalschr. **91**, 786.) — „Besteht eine kirchliche Vorschrift, daß an Sonn- und Festtagen in allen Pfarrkirchen eine missa cantata obligatorisch sei?" (Nein.) S. 99. — Allgemeine liturgische Vorschriften über das officium parvum b. M. V., Ms. **91**, 144. — Über die Einheit in der Liturgie, Ms. **91**, 166. (Wenn die agentes contra legem weniger wären, würden auch die „Verstöße gegen die Einheit" weniger sein.)

7. Einzelne Bestandteile der Liturgie (meist musikalisch-liturgische Besprechungen).

Das Requiem. (Unter allen Kompositionen steht das gregorianische Choral-Requiem obenan; seine Melodien sind von solch' hervorragendem Werke, von solcher Eindringlichkeit, daß man dieselben sich nicht schöner denken und sie kein Komponist der Welt besserer finden könnte. Eine Zusammenstellung von R. bei Bergmaier, Führer durch die kath. K.-M., Zeitdauer aller (mit Libera) 17 Teile, die von Priester und Chor zu singen sind, nach Ms. **91**, 59: 22 Minuten. Chw. **92**, Nr. 4 u. ff. — Die Charwoche (Kath. Schulz. **91**, 89), Kch. **91**, 17 mit mehreren Fortsetzungen, auch in **92** (Nr. 6 XI.) — Die Länge des Hochamtes, Kch. **91**, 28 (75—80 Minuten) vgl. GBl. **91**, 64 (das sonntägliche Amt mit Predigt eine starke Stunde; an Festtagen noch eine Viertelstunde dazu!) — Der Introitus an verschiedenen Festen, Kf. **91**, 4 mit vielen Fortsetzungen auch in **92**. — Das Asperges am Palmsonntage (Vor der Palmweihe), Kath. Schulz., **92**, 110, 109 (aus der Linzer Quartalschr.). — Das hl. Osterfest, Hs. **92**, Nr. 3 u. 4 aus M. s. **82**, Nr. 4. — Stabat mater, musikalische Charfreitagsbetrachtung, Hs. **92**, 21. — Charfreitags-Kirchenkonzerte, christl. Ak. **91**, 46, aus M. s. („Muß mir das eine protestantische Stimme sagen! Irgendwo in Böhmen wurde das Requiem von Mozart aufgeführt!" — Glockenweihe (mit den Gesängen), Amerik. Cäcilia **92**, 21. — Liturgischer Führer, BK. **91**, im 2. Jahrgange. (Es soll durch einen musikalisch-liturgischen Führer (Dr. Schnabl) zum Bewußtsein kommen, daß für die K.-M. gewisse Vorschriften, Normen gelten, welche auf den Charakter der K.-M. Einfluß haben, ohne dadurch das musikalische Talent oder Genie hemmen zu wollen. Maß, Ziel, Zweck sind Grundprinzipien echter Kunst). Die Vesper, GB. **91**, 50, 92, 26 u. ff. — Gesänge bei Begräbnissen, GBl. **92**, 34. — Der Rhythmus Jesu dulcis memoria, Christl. Akad. **91**, 95, vergl. P. Dreves im 1. Hefte

Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Innsbrucker-Zeitschrift **92** — wird durch B. Hauréau dem hl. Bernhard abgesprochen; der fast tadellose Versbau und der wohlbesorgte klingende Reim weist auf das beginnende 13. Jahrh. hin. — Wie folgen im Hochamte die einzelnen Choralsätze? wann soll der Chor beginnen? sind Kürzungen gestattet? GB. **91**, 52. — Creator alme, GB. **91**, 83. — Gloria in excelsis, GB. **91**, 92. — Was darf nach dem Offertorium gesungen werden? (Innozenz XII. hat, 20. Aug, 1692, entschieden, daß die nach dem Tages-Offertorium zu singenden Texte nur aus dem Offizium und aus der Messe vom Feste Corporis Christi genommen werden dürfen. Für das Ave verum ist kein Platz infra actionem liturgicam). Linzer Quartalschrift **91**, 1001.

8. Das Chorpersonal.

Über die Rechte des Chorregenten (Fortsetzung von Kch. **90** in **91**, S. 2 u. ff.) Chorregent „Freimutig" von „Rechtenstein" faßt S. 46 also seine Arbeit zusammen: 1. Der Chorregent hat bei jedem mit Musik gefeierten Gottesdienste das Recht, den Choral zum Vortrage zu bringen. Die Unterscheidung in Choralisten und Chorsänger ist im Prinzipe verwerflich: das Chorpersonal muß ein choralsingendes sein. 2. Der Chorr. soll instrumentierte Musik nur da aufführen, wo der Zahl der Violinspieler eine mindestens doppelt so große Anzahl Soprane und Alte gegenüberstehen. Wenn der Chorr. die Geiger und Bläser nicht mindestens ebenso gut schulen kann wie seinen Sängerchor, so soll er das Orchester nicht gebrauchen. Überhaupt dürfte es besser sein, nur selten (etwa einmal im Monate) instrumentierte Musik aufzuführen. 3. Aufgabe des Chorr. ist es, sich einen Chor heranzubilden. Er soll eine stehende Gesangschule halten. Es ist im Allg. verboten, etwas prima vista aufzuführen. Alle Wochen soll durchschnittlich eine Chorprobe stattfinden. Ein Chorr., der auf dem Chore schlechte Disziplin hat oder selbst Ärgernis gibt, soll von seinem Posten durch den Kirchenvorstand entfernt werden u. A. — Der Musterchor, Kch. **91**, 46 u. Kf. **91**, 37 (mit Redaktionsbemerkungen zu Battloggs hoch gespannten Anforderungen. (Der Chor muß groß (40– 60) sein; muß einen Bestand von mindestens 4 – 5 Jahren aufweisen; muß ein gutes und ein anständig großes Repertorium haben; muß gut, sehr gut, meisterhaft, aber nicht durchwegs künstlerisch vollendet singen.) — Die Stellung und Haltung des Sängerchores im Presbyterium und christl. Ak. **91**, 17. 25. — Ältere Anschauungen über die disciplina chori, christl. Akad. **91**, 33.

9. Geschichtliches. Choralschule zu Riederich, Ms. **91**, 147 (vgl. die interessanten Notizen aus Archiven und Bibliotheken). — Jakob Gallus, zum 300. Todestage, Kch. **91**, 85, BK. Nr. 32, Hs. **92**, Nr. 1 u. 2. Kurze Geschichte des Kirchengesanges, Kf. **91**, Nr. 7 u. 8. — Geschichte der K.-M., GB. **92**, 20, 28, 35. — Kurze Geschichte der K.-M., KV. **92**. Die 51. Fortsetzung (mit dem größten Fleiße und der gewissenhaftesten Sorgfalt hat der hochw. Hr. Weihbischof Dr. Katschthaler (Salzburg) die historischen Notizen gesammelt über die Reform in Bayern, am Rhein, in Österreich, über die instrumentierte Musik in Deutschland und Österreich, über die Reform in der Schweiz, in Italien, Frankreich und Belgien, Spanien, Holland — über die Thätigkeit der Päpste, vor allem Pius IX. und Leo XIII., der Bischöfe, der Konzilien und Diözesansynoden, der Cäcilienvereine und besonders des allgemeinen Cäcilien-Vereins. XXXIX und XL führt er die Cäcilianer in Deutschland, der Schweiz und Österreich auf, welche für die Reform der polyphonen K.-M., und auf theoretischem Gebiete thätig waren. In XLI und XLII werden die Reformbestrebungen in England und Irland, XLIII in Belgien, Frankreich, XLIV in Italien, XLV in Amerika vorgeführt. XLVI werden Berlioz, Liszt, Gounod u. a., dann Kirchenmusiker ernsterer Richtung, die nicht Cäcilianer sind, z. B. Lachner, Sechter, Preyer, Kirms u. s. w. besprochen. XLVII die Verdienste der Klöster, der Regierungen. IL Geschichte des Aufschwunges des Chorals (Belgien, Frankreich, Deutschland, Österreich, England, Irland, Amerika, Italien); L Päpste und Bischöfe gaben den Impuls und sicherten durch ihr Einschreiten den Erfolg; LI werden die Verfügungen Pius IX. und Leo XIII. durch die hl. Ritenkongregation erwähnt. — Reform des liturgischen Gesanges durch den hl. Papst Gregor, GBl. **91**, 35, 49. Kirchenm. Jahrb. **92**, 97—104 „Gregor der Gr. und das römische Antiphonar." — Kurze Notizen und Reflexionen über verschiedene Komponisten, Schulz. **91**, 219. — Das älteste

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

liturgische Denkmal (aus dem corpus paleorum (Erzherzog) Rainer, zwei Antiphonen aus der Zeit Konstantin des Gr. — mitgeteilt von Professor Dr. Bickell in Innsbruck) und seine Wichtigkeit in der Geschichte des kirchlichen Gesanges (die liturgischen Formeln haben sich nicht bloß durch mündliche Überlieferung fortgepflanzt), GBl. 92, 11, 17 (D. G. Pariſot, O. S. B.). Mozart als Kirchenkomponiſt, Hs. 92, 7, als Meiſter kirchlicher Tonkunſt, BK. Nr. 32. — Giov. Mar. Nanino, nach dem kirchenm. Jahrb. 91, aus dem Zentralbl. der deutſch. Muſ. Wiſſ., BK. 91, Nr. 10. — P. G. B. Martini (Dr. Haberl), Kirchenmuſ. Jahrb. 92, S. 1. — Musica enchiriadis und ihr Zeitalter (P. Kornmüller), S. 21. — Die Berliner Sing-Akademie (Veit), S. 29. — Die Kardinalskommiſſion 1564 und die Missa papæ Marcelli, (Dr. Haberl) S. 82. — Geſchichte der Domorgel zu Limburg, S. 104. — Das Grabmal Orlando's, S. 117.

10. Verſchiedenen Inhaltes. „Muſik-Laien" (von Generalpräſes Schmidt) — Pflichten derſelben FBK. 91, 109 — der Klerus und die KM. (Hirtentaſche Langers) FBK. 91, 45 — Wert und Zweck der KM. Chw. 91, 11. — Zur Notiz für unſere Feſte Chw. 91, 38 (ſehr zeitgemäßer Artikel! z. B. „Was frommt es der KM., wenn an C. V. Feſten von Schönheit des Chorals gefaſelt wird, aber das ganze Jahr hindurch der offizielle Choral als Aſchenbrödel behandelt wird? Jeder Chor ſingt eine Nummer Choral — zudem eine 2-, 3- oder 4ſt. Kompoſition. Behufs einheitlichen Geſamteindruckes iſt erforderlich, daß der Feſtſetzung des Programms eine leitende, die Geſetze der Äſthetik und Logik berückſichtigende Idee zu Grunde liegt. Dem Geſamtchor verbleiben die Nummer für das deutſche K.-Lied und etwa 2 oder 3 Nummern für mehrſt. Geſang.) — Kirchl. Vorſchriften über die KM. Chw. 91, 67 vgl. Amerik. Cäc. 92, 10 — Dekalog für Kirchenſänger Chw. 91, 98 — Die Kirchenväter über KM. Kch. 91, 3 — Der liturgiſche Geſang iſt für die Seelſorger eine Paſtoral-Arbeit. Kch. 91, 36 — Iſt die cäcilianiſche KM. wirklich zu ſchwer für die Sänger ländlicher Chöre? Kann das Volk derſelben wirklich keinen Geſchmack abgewinnen? Kſ. 91, 24 — Liturgie u. Kunſt (Vorträge Jung's) Am. Cäc. 91 und 92 durch viele Nummern — Über die praktiſche Durchführung der km. Reform BK. 91, Nr. 7—9 — Über den Charakter der KM. KV. 92, 37, 83 — Über den kirchlichen Volksgeſang KV. 92, 79 — Ein praktiſcher Vorſchlag, das Volk in das Verſtändnis der Liturgie einzuführen. (Der Sängerchor beſitze deutſche Meßbücher, Haberl, Hafner, Schott — dem Volke werde nach der Predigt beim Verkünden die Überſetzung des liturgiſchen Textes verleſen!) Kath. Schulz. 92, 22 — Über die Muſik chriſtl. Akad. 92 Nr. 2 — Die KM., ein Mittel zum Siege der Kirche, chr. A. 91, 21 — Über muſikaliſche Anſchauung S. 39 — Aufgaben des allgemeinen C. V. GB. 91, 53 und 92 — Sehr intereſſanter Vortrag des Domkapellmeiſters Cohen (Köln) GB. 91, Nr. 9 u. 10 (Konferenz von Bamberg — Grundſätze für die Referenten — Effekt der KM.) — Sic et Non! GBl. 92, 42. (Was iſt KM.? was iſt kirchlich? was nicht? Das äſthetiſch-philoſophiſche und hiſtoriſch-poſitive Element muß auseinander gehalten werden. Wer den Choral als die kirchliche Muſik bezeichnet, ſpricht als Hiſtoriker, nicht als Philoſoph.) — Die Glocken GB. 91, 94 — Zwei alte Dekrete über KM. Linzer Quart. Schr. 91, 666 — Der Geſang bei der feierlichen Liturgie, dieſelbe 92, 536 — Beſuch im Kloſter Beuron Kath. Schulz. 91, 327, 337 — Hinderniſſe der km. Reform KV. 91, 200 und 92, 29 vgl. GB. 92, 12, 30 — Km. Reform in Italien KV. 92, 47 — Schola gregoriana A. Cäc. 91, 5, 18, 34, — KV. 91, 106 — KM. in Rom KV. 91, 207 vgl. Kath. Schulz. 91, 278 — Ehrentag der schola KV. 91, 209, GBl. 91, 63 — Liturgiſcher Congreß in Rom FBK. 92, 22 — Leo XIII. über KM., Audienz P. de Santis KV. 91, 39, GBl. 91, 55 — Mozarts Requiem für ſeine Seelenruhe Kch. 91, 86 — Wie kann die Akuſtik in den Kirchen verbeſſert werden? (Fäden oder Drähte in entſprechender Höhe zu ſpannen) Wiener Abendp. Centralblatt 91, 46, Am. Cäc. 91, 15. — Perlen oder Schund? FBK. 92, 64 (Fortſetzung von früheren Artikeln: ein trauriger Beweis verkommenſten Geſchmackes!). Eine alte Klavierſchule GBl. 92, 49 — Über die Ausbildung des muſikaliſchen Gefühls und ihre Wichtigkeit für den Klavierunterricht FBK. 92, 60.

Wahrlich eine lanx satura der von unſeren kirchenmuſikaliſchen Redakteuren ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

botenen Gaben! Selbstverständlich konnte nur in diesen ungefähr 300 Citaten das Bedeutendste und für allgemeine Kreise Wissenswerteste ausgehoben werden.

Aus der reichen musikalischen Litteratur nehme ich mir eine Trias heraus, welche einen Wert hat für ewige Zeiten und welche deshalb unserem Vereine zur unbestrittenen Ehre gereicht: Hallers Kompositionslehre — „das bedeutendste Werk, das in der neuen Zeit auf dem kirchenm. Büchermarkte erschienen ist" Am. Cäc. 91, 928, vgl. dazu die Besprechung von Nekes in GBl. 91 von Nr. 11 an u. 92, und dazu eine Briefstelle KM. 92, 46 — Lyra eccles. XIII 29.[1])

Mohr's Psälterlein („unter allen Kirchengesangbüchern obenan"!) Am. Cäc. 92, 15 — und Bäumkers „das katholische deutsche Kirchenlied" 3. Band, „aller Kirchenlied-Forschung Eckstein, jeder Gesangbuch-Ausgabe Grundstein, der Litteratur des deutschen Kirchenliedes Edelstein" Ms. 92, 105. Vgl. meine Besprechung in hist.-pol. Blättern 92, 866 und im 3. Hefte des histor. Jahrbuches. Dr. Bäumker ist nunmehr Pfarrer in Ruhrich, Post Baal (Aachen) — ich gratuliere dem verdienten und gelehrten Forscher![1])

Wenn ich zum Schlusse dieses Teiles der Jahreschronik die Tafel der Toten und der Ehrungen beschreiben soll, so schreibe ich auf jede drei Namen, auf die erste: Mohr † 7. Febr. 92 vgl. FBK. 92, 24 Ms. 92, 40, 71, Deutscher Hausschatz 1892 S. 510, Kch. 92, 33, Chw. 92, 38, Ks. 92, 25, GBl. 92, 18, Kath. Schulz. 92, 158 —

Raymund Schlecht, † 24. März 91 vgl. Kch. 91, 45, 69, KM. 91, 167, Kath. Schulz. 91, 345 (Beziehungen zum Graduale von Hermersdorff Kch. 92, 29)

und Thalhofer, † 16. Septbr. 91. Ms. 91, 157 — wer kennt nicht seine großen Verdienste um die theoretische und praktische Liturgie?

und auch auf die zweite drei Namen:

Bischof Ignatius von Senestréy in Regensburg (siehe oben)

Inspektor und Kapellmeister Haller, Ms. 92, 40, seit 23. Febr. 1867 in seiner Stellung — „was er in diesen 25 Jahren für die KM. gethan hat, wissen Tausende in Deutschland und im Auslande"

und Dr. Selbst, zum Domkapitular an der Mainzer Kathedrale anfangs Juni ernannt. Möge er in seiner neuen Stellung der hl. Cäcilia treu bleiben und wie bisher in Wort und Schrift für sie wirken!

Werfen wir einen kurzen Blick auf die außerdeutsche cäcilianisch-kirchenmusikalische Litteratur, auf 10 Zeitschriften in englischer, französischer, holländischer und italienischer Sprache!

In der amerikanischen „Cäcilia" XVIII. Jahrg. 91 finde ich in englischer Sprache neben vielen Lokalberichten u. dgl. nur einen längeren Artikel: Singing out of tune, über das falsche, verstimmte Singen. In der ersten Antwort auf die Frage nach den Gründen werden: das ungebildete Ohr, der unrichtige Gebrauch des Atems und der Register, das Forciren des Tones, schlechte Lüftung, Nervosität, Nachlässigkeit angeführt.

Lyra ecclesiastica, Organ des irischen Cäc.-Ver. und offizielle Zeitung der Dubliner Diöcesan-Kommission für KM. 91 und 92 (XII. und XIII. B.) wendet ihre Aufmerksamkeit wie den Versammlungen und der Musiklitteratur des allg. deutschen CV., so auch deutschen Bestrebungen, Reden, Abhandlungen u. dgl. zu, vgl. Dr. Katschthalers Rede in Graz 73 — den Hirtenbrief des Bischofes von Münster 17 — die Bamberger-Konferenzarbeiten von Schulz 10 und Ahle 27. Außerdem bringt sie sehr genau und fleißig Inhaltsangaben (Contents of Periodical) von unserer periodischen cäcilianischen Litteratur (XIII, S. 15 zählt sie 20 Blätter auf) und von anderen Musik-Zeitungen u. dgl. z. B. Musical Opinion, Musical Times, Musical Herald, Church Musician, Musical Age, Nonconformist Musical Journal, Athenaeum, the irish eccl. record, Musical News, Le pretre, Magazine of Music, National press, Revue bénédictine etc.

[1]) The Ideal Mass has yet to be written — Let him who would write it, study Haller.

[1]) Zahn in „Siona" 92, 77 findet die geringe Zahl von Liedern und Melodien aus dem 18. Jahrh. auffallend — ferner: warum sei das der Schlußband? Hat denn die kath. Kirche im 19. Jahrh. keine deutschen K.-Lieder? Zu den Liedern, welche melodisch aus der protest. Kirche stammen, fügt Zahn noch 3: Nr. 163, 169, 174. Vgl. Eitner, Mon.-Hefte 92, S. 25. Eine kirchenmusikalische That von mehr als gewöhnlicher Bedeutung ist das Buch „La musica ecclesiastica" von G. B. Inama — M. Leß (Trient) — Mitterer—Schmidt FBK. 92, 55.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hervorzuheben sind aus der Lyra: Liturgische Studien (O'Loan) VII. Das Fest der Reinigung Mariens XII, 4 — VIII. Der hl. Cäcilia XII, 82 und IX. Der Palmsonntag XIII, 25 — Die lateinische Aussprache XII. 21. 50 — Darf der Chor während der Konsekration singen? (soll abgestellt werden — ruhig und klug.) — Von der Pflicht, ein Mitglied des Pfarrkirchenchores zu sein XII 25 — Sollten wir nicht lieber beten als singen? XII 41 — Unter dem Titel: Shams (Täuschung, Betrug) bringt Bewerunge die KM. (?) der Baronin Bauduin und ihr päpstliches Lob zur Sprache 55 — Geschichtliche Notizen über die KM. in England von Butterfield XII 56, 70 75 XIII 5, 9, 34 — Über die KM. in den vereinigten Staaten XII, 19 — Irische M. XII, 8, 22, 43 — Der Rhythmus des gregorianischen Gesanges (Janssens in Mecheln) XIII 18.

Von den in französischer Sprache geschriebenen Zeitschriften beginne ich mit dem XIV. Jahrgang (Nr. 1 vom August 91) der Musica sacra (Kunc, Toulouse).

Nr. 1 bringt einen offenen Brief von P. Angelo de Santi (aus der Mailänder Musica) über die „musikalische Archäologie Nisard's" („j'ai condamné d'une maniére absolue l'Arch.") — „mein Urteil bezieht sich nur auf den Geist des ganzen Buches und die fortwährenden Sophismen seiner Beweise." — Briefe (S. 3 und 12) behandeln die Choral-Frage und die Thätigkeit der Benediktiner von Solesmes für dieselbe Besprechung von Denis, Leo XIII. und P. Pothier — Rathschläge und praktische Bemerkungen für die gute Ausführung der Musik und des Chorals (Comire, S. J.) S. 9, 19, 25 ꝛc. — In der Revue des questions historiques (Avril 91) bewies P. Morin (Maredsous), daß Guido von Arezzo nicht in Italien, sondern in Frankreich, in der Nähe von Paris geboren worden. S. 20, 52. „Guy d'Arezzo, notre compatriote et presque parisien, voilà une conclusion nouvelle!" — Der Gregorianische Gesang und die moderne Musik S. 22, 57 — Der Phonograph und der gregorianische Gesang S. 38 „man könnte so leicht und sicher als möglich die wahre Art und Weise, die gregorianischen Weisen zu singen, de auditu vorführen" — Die Begleitung des Chorals S. 59 — P. Morin (S. 62 aus der Revue bénéd.): es gibt nur ein authentisches Werk von Hucbald, nämlich de harmonica institutione — Musica enchiriadis ist von Otger-Odon, erstem Abte von S. Pont-de-Tomières, das enchiridion Oddonis, der Dialogus de musica ist von Guido von Arezzo, vgl. P. Kornmüller, Km. Jahrb. 92 S. 21 — Der Gesang der griechischen Kirche (Morelot) S. 65 und Fortsetzung. — Der Redakteur macht S. 68 auf sein Dictionnaire de musique ancienne et moderne, religieuse et profane aufmerksam.

Cäcilia (Boncourt, Schweiz) XIV. Jahrg. 1891 und 92. Die ersten 3 Artikel reden von der „Teilnahme der Gläubigen am Gesange der Kirche" (die Verordnungen der Bischöfe, die Synodalstatuten, Vorteile des Gesanges der Gläubigen — même au point de vue de l'art, rien n'est beau comme le chant liturgique convenablement exécuté par tous les fidéles — Über die Ordnung (Abwechslung zwischen einzelnen Chören und Allen) im Gesange S. 5 — Eine Notiz S. 23 redet von den Bestrebungen gegen die Einheit des liturg. Gesanges, bezw. der liturg. Bücher und erwähnt dann die Hoffnungen Einzelner: ce n'est guère qu'en France qu'on se brie de pareilles illusions. On met à la réalisation de cette funeste idée un zèle digne d'une meilleure cause. Die Verordnungen des Bischofes von Basel, wie auch der Fastenhirtenbrief XIV, 69 werden kundgegeben, gegen Einwände verteidigt und warm empfohlen S. 49 — Einige praktische Regeln XIV 61.

Musica sacra (XI. Jahrg.) Van Damme, (Professor in Gand). Der Rhythmus des gregorianischen Gesanges (P. Laurentius Janssens, Maredsous) S. 49 (es liegen mir nur einige Nummern dieser Zeitschrift vor) Mittel für die Tagespresse (La presse est un sacerdoce) um die gute KM. zu fördern (Alb. Solvyns) S. 55 (Unglaubliche Beispiele von verrückten Zeitungsnotizen werden erzählt — Der Klerus wird vor allem aufgefordert, durch seine Mitwirkung in der Presse den Geschmack des Publikums zu bessern und die wahre KM. zu fördern). Liturgische Studien von Bour: Septuagesima 65, das Fest des hl. Joseph 70, Victimæ paschali 77, Pfingsten 85. Über den Musikunterricht in den Seminarien, Kollegien, Lehrerbildungsanstal-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ten 66, 72, 81, 88 — die Arbeiten des Kongresses von Mailand 12.—14. Nov. 1891 „Les progrès réalisés au — de là des Alpes par les défenseurs des vrais principes de l'art chrétien, ne sont-ils pas un puissant encouragement pour la Société belge de S. Grégoire?" 91.

Cäcilia. Organ des C. V. Straßburg, Hamm VIII. und IX. Jahrg. 1891 und 1892 (französisch und deutsch). Das Straßburger Diözesan-Gesangbuch S. 1 in mehreren Fortsetzungen. „Auf dem Kulturgebiete des deutschen geistlichen Volksliedes hatte im Mittelalter hindurch die Straßb. Kirche unter allen benachbarten deutschen Bistümern sich einen ruhmvollen Vorrang erworben." — Der gregorianische Choral und die moderne Musik (Janssens) S. 9 und ff. — Der gregorianische Gesang in modernen Noten oder der Eiffel-Thurm des Chorals (aus dem Courrier de S. Grégoire, Janssens) s'ils ont de la Tour Eiffel une certaine légèreté trompeuse et ce caractère utilitaire plus industriel qu'artistique ils n'en ont guère la solidité et n'en auront certes point la durée." — Randglossen zu „ein Adventsonntag in einem elsässischen Dorfkirchlein" (Ms. Dr. Haberl) S. 29 — Aus dem Kch. „Der Gesangunterricht in der Volksschule" S. 33, aus Ms. (Van Damme) der gregor. Gesang und die KM. im Vatikanischen Seminar S. 35, aus FBK. Winke und Ratschläge bei Anschaffung einer neuen Orgel S. 52 aus der amerik. Cäcilia über das Dirigieren S. 61, aus dem Courrier de S. Grégoire „Grundlage und Kriterium der hl. Musik" S. 67, aus FBK. „Die Tonhöhe des Gesanges in der Elementarschule" S. 83, „Die Länge des Hochamtes" aus GBl. „Schraube ohne Ende" **92**, 4, aus Kch. „Die liturgische Musik" S. 22 aus Ms. (Regensburg). Das Aschenbrödel in unseren höheren Schulen S. 53 — Die Centenar-Festlichkeiten des hl. Gregor des Großen S. 53 — Kurze Bemerkungen über die gregor. Melodien Dom Pothiers S. 74, auch im IX. Jahrg. — Das Vesperale von Dom Pothier — eine vergleichende Studie über dasselbe und das Straßburger Vesperal S. 12 „Hätten wir doch einmal für unsere Choralbücher eine definitive Ausgabe, eine editio ne varietur. — Das eigentümliche an dem Werke ist die genaue, gewissenhafte Wiederherstellung der gregor. Lesart. Die älteren Officien stimmen bis auf weniges völlig mit den unsrigen überein. Das schöne Werk sei allen jenen empfohlen, die sich für ächten Choralgesang interessieren." — Über die musikalische Phrasierung, die rhythmische Bezeichnung in den modernen Choralausgaben 2c. aus Ms. (Gand) S. 50. Kirchliche Vorschriften, Gesang und Orgel — geschichtliche Notizen über die liturg. Diöcesan-Gesangbücher des Bistums Straßburg **91**, 78 u. ff. auch in **92**.

Courrier de St. Grégoire, organe de la société saint Grégoire de Liége, III. und IV. Jahrg. **91** und **92** (Dirven, Liége). Die Hauptartikel sind jene, welche in der Elsässer-Cäcilia abgedruckt sind: Le chant grégorien et la musique moderne. — La mélodie grégorienne en notation moderne — le chant grég. et la musique relig. au séminaire du Vatican — Base et Criterium de la Musique sacrée — S. 9 Lettre à un chantre-organiste (dans nos pays la musique c'est un obstacle à la vraie piété — sur dix églises, neuf et demi au moins sont victimes de semblables méfaits.) S. 23 werden beweisende Stellen angeführt — S. 29 C'est l'Allemagne qui, la première, a levé sur ce terrain l'étendard de la réforme, plus saine et plus glorieuse celle-ci que la Réforme du XVI. siècle. — C'est la France, cette reine des nations européennes, cette reine puissante de la mode qui nous a donné le ton de cette musique tout étrangère au vrai sentiment réligieux. — Der Hirtenbrief des Bischofes von Tournai S. 18. — Die offizielle Ausgabe der Choralbücher S. 58 (Dirven) mit Forts. Vgl. **92**, S. 7 Roma locuta, causa finita. — Die Resolutionen des Kongresses von Mecheln S. 79 — darunter: I. 2: Déférant aux désirs exprimés par le Souverain Pontife en ce qui concerne l'unité du chant liturgique, et interprétant pieusement et religieusement comme un ordre les exhortations du chef de l'église, nous déclarons adhérer pleinement et entièrement aux vues de s. Siège, signifiées dans le decret de la S. R. C. 26. Avril 1883. — Ein ernstes Urteil und eine sonderbare Geschichte über P. Lambillotte S. 26 „homme plein de sainteté, de candeur et simplicité comme religieux, et l'un des plus grands corrupteurs du sentiment chrètien, comme

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

compositeur. Und sein Geist lebt fort in den Kollegien, Seminarien, Pfarreien." — Mit dem höchsten Lobe wird S. 41 über eine ganz einzige Aufführung von klassischen Musikwerken (Palestrina, Allegri u. s. w.) während der Charwoche in der Kirche St. Gervais in Paris als etwas ganz Außerordentliches berichtet. — Décadence et restauration de la musique d'Eglise Nr. 3 (Dirven) — Pius IX., Montalembert, Mendelssohn, Abbé Montain und Perreyve, Gounod, Van Damme, Rossini, Fanart, Lemmens, Fétis, Peter Benoît, Gladstone, Lans, Thibaut, Wagner werden als Zeugen vorgeführt. S. 13.

Sint Gregorius-Blad XVI. und XVII. Jahrg. **91** und **92** (Lans, Pastor in Schiedam, Haarlem). Die erste Nummer **91** beginnt mit der Biographie Dr. Witts (Levensschets van Witt), welche sich in mehreren fortsetzt und nach meinem Lebensbilde Witts bearbeitet ist. S. 26, 35 und 43 wird das Niederländische Gebet- und Gesangbuch „Looft den Heer!" besprochen. S. 51 und 73, XVII **92**, J. 1, 13 sind Aufsätze von mir über „Popularität der KM." aus dem „Cäcilienkalender" übersetzt. — **92**, 19 Über die offizielle Ausgabe der liturgischen Bücher. Der Artikel schließt: dat in alle diocesen en op alle Koren van het Belgenland voor de streng liturgische handelingen geen anderl nit gave dan de Editio Piana en Leonina gebruckt worde, en zoo aan den nitdrukkelijken wil des H. Vaders voldaan worde!

Musica sacra, rivista liturgica musicale, G. Gallignani, Milano XV. und XVI. Jahrg. **91** und **92**. Was soll ich aus dem reichen Inhalte von 192 Seiten des XV. Jahrg. allgemein Wissenswertes herausheben? Eine interessante Arbeit ist in mehreren Fortsetzungen „die Verirrungen einer unmittelbaren Vergangenheit" S. 4 (Anwendung Rossinianischen Textes auf den lateinischen — cosa diavola, una caricatura — von einer Trauermesse, welche 20 000 lire kostete) — Liturgie und liturgischer Gesang bei der missa conventualis S. 6 und ff. — Gedächtnisfeier Gregor des Großen in Rom S. 17, Gregor der Große, Leo XIII. und der liturg. Gesang S. 49, die kirchlichen Festlichkeiten in Rom aus Anlaß der Centenarfeier Gr. des Gr. S. 65, 81 — Die Aloisianischen Feste 103 und die hl. Musik in Rom während derselben S. 100. — In vielen Artikeln, namentlich 1892 ist der Congresso di M. s. in Mailand Nov. **91** Gegenstand der Vorbereitung, des Berichtes, der Schlußfolgerung. — Brief-Wechsel zwischen Kunc und A. de Santi. — Ein Korrespondent H. berichtet (Monaco, Baviera) über die CV. der Diözese, über den Instruktions-Kurs in Freising, über den Stand der Musik im südl. Bayern (es herrsche die Instrumentalmusik vor — Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Horak einerseits, Witt, Greith, Stehle anderseits — Vokalmusik wird im Advent und in der Fastenzeit gemacht — Die M. Papæ Marcelli würde man sich am Charsamstag gefallen lassen, aber am Ostertage wäre sie uno sconcio eine Unschicklichkeit. Das ist wenigstens sententia communis." — Il setticlavio moderno (Dr. Müller) S. 121 „mich drängte es, eine reine einsilbige Benennung zum modernen Solfeggieren zu bilden. Ich zog do diesis in dos, re diesis in res, mi diesis in mis, si bemolle in sib, la bemolle in lab vor." In einer interessanten Abhandlung „una domanda al S. Gallignani" wird das Thema besprochen: l'essenza della musica sacra deve consistere nell' idea e nella forma insieme."

Der XVI. Jahrgang beginnt mit dem Congresso nazionale di musica sacra in Mailand 12.—14. Nov. 1892. 232 Teilnehmer; ungefähr 50 Diöcesen und 14 Zeitungen waren vertreten; 13 Bischöfe schickten ihre Gratulation. S. 60: über die Gründung einer Kirchenmusik-Schule in Rom. — Zehn Tage in Solesmes (Prof. Chaminade) S. 21 „Eine Anzahl von 40 singen, der größere Teil hinter dem Altar, die anderen im Quer-Schiffe; im anderen Teile dieses Schiffes steht ein schlechtes Harmonium. Die Präcision läßt manchmal zu wünschen übrig. Besonders beim einsilbigen Gesange, bei den Psalmen, Hymnen, ist der Eindruck wunderbar. Die Pause der Mediante dauert ungefähr drei Sekunden; sanft spielt das Harmonium fort. „L'effetto di questa lunga pausa è grandissimo. Die Doxologie der Psalmen, der Hymnen und die Verse des Magnificat werden nicht langsamer gesungen ꝛc." Es wäre gewiß interessant, für eine deutsche Zeitschrift, den langen, in's Einzelne eingehenden Artikel in's Deutsche zu übersetzen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

— Der ambrosianische Gesang im XII. Jahrh. S. 25 mit Fortsetzung S. 33. — Die gregorianischen Melodien in Lourdes S. 38 „Gli astanti, rapiti e commossi, credevano udire celesti melodie." — Ueber die Hindernisse der KM.-Reform. S. 49 Vor 50 Jahren. S. 65 (ein Artikel von P. Alfieri: Quadro dell' odierna musica Übersicht über die heutige Musik!) — Der Bischof von Trient und die Reform. S. 74. S. 81 findet sich ein außerordentlich lobender Bericht über die Feier der Charwoche in Regensburg 1892 von Ern. Perich. Er schließt: für die Ausführung der polyphonen Musik sei notwendig perfetta educazione musicale nelle varie voci, somma indipendenza delle parti, buon accento e spigliata declamazione — und das habe die Domkapelle von Regensburg.

La civiltà cattolica, 42. Jahrg. XIV. Serie XI. Band 1891, S. 466 enthält eine kräftige und sichere Polemik gegen einen Artikel im corriere nazionale di Torino, in welchem ein Advokat Scala gegen die Musica sacra auftritt, „um die festesten Grundlagen der Reform zu bekämpfen und wenn nichts anderes, die Entmutigung in die Reihen jener zu werfen, welche kräftige Schützer der hl. Sache sind" — und S. 723 einen Brief Meluzzi's, des Kapellmeisters der Giulia in der Vatikanischen Kirche, an die Direktion des Osservatore cattolico in Mailand „welcher dasselbe enthält, was von uns (P. Angelo de Santi), vom Mailänder Comité, vom Cäc.-Vereine, von allen Förderern der KM.-Reform innerhalb und außerhalb Italien verteidigt worden ist." Der XII. Band **91** S. 5 und 417 bringt die herrlichen Artikel von P. Angelo de Santi „Die hl. Musik und die kirchlichen Vorschriften", mit einer wunderbaren Klarheit, mit der größten wissenschaftlichen Genauigkeit und Schärfe geschrieben. Dr. Katschthaler hat das Verdienst, in seiner VK. die Übersetzung zu liefern und sie so allgemeineren deutschen Kreisen zugänglich zu machen. Wenn man denkt, daß die Civiltà im Vatikan gelesen wird, so kann die Bedeutung dieser musikalischen Abhandlungen nicht hoch genug angeschlagen werden. Sie behandeln I. die ersten Zeiten bis zu Gregor dem Großen, II. die gregorianische Periode, III. die neue Kunst im XII. und XIII. Jahrh., IV. die Ärgernisse in der liturgischen Musik gegen das XIV. Jahrh., V. die Verurteilung dieser Mißbräuche durch die Autorität — im 1000. Hefte **1892** XV. Serie I. Band, VI. die Konstitution Johannes XXII., VII. die Lehren, welche diese Konstitution enthält. (1. Der nächste Zweck der KM. ist, in den Gläubigen die Andacht zu entzünden. 2. Die Kirche allein hat das Recht zu bestimmen, was die KM. betrifft. 3. Der Choral ist die höchste Norm und die Grundlage jeder guten KM. 4. Die Kirche setzt sich nicht den Fortschritten der Musik entgegen, wenn sie dieselben ihrer Liturgie würdig hält.) VIII. Der allgemeine Zustand der KM. während des XIV. Jahrh. (1. Die gregor. Melodien, 2. die figurierte Musik, 3. in Rom und Italien).

Zum Schlusse referiere ich noch über jene periodischen Blätter, welche mit protestantischer KM., mit der Wissenschaft und Geschichte der Musik, überhaupt mit Tonkunst sich beschäftigen: Siona, XVI. und XVII. Jahrg. **1891** und **1892**, Monatsschrift für Liturgie und Kirchen-Musik M. Herold (Schwabach) Gütersloh.

An dieser Zeitschrift gefällt mir neben der noblen, toleranten Haltung der wissenschaftliche Ernst und der praktische Eifer, das gottesdienstliche Leben zu heben. Zeugnis dafür geben die geschichtlichen Erinnerungen an die altkirchliche Ordnung des Gottesdienstes, die geschichtlich liturgischen Abhandlungen z. B. das Offertorium XVI, 21 und ff. Es ist ein Streben vorhanden, die Liturgie kennen zu lernen aus den offiziellen liturgischen Büchern; „Mancher dickleibige Foliant eines Missales oder Brevieres, der seit der Reformation in unseren Kirchenbibliotheken verborgen steht, leistet besten Dienst. Viel ungeahntes Leben entsteigt diesen alten Schätzen." — Der Psalmengesang, „der bekanntlich im Privatleben der ersten Christen, wie im gottesdienstlichen Leben der alten Kirche eine hervorragende Stellung einnahm, und sich nicht nur in der römischen und teilweise in der anglikanischen Kirche forterhalten hat, sondern auch in früheren Jahrhunderten in der evang. Kirche gepflegt wurde, bürgert sich neuerdings wieder mehr ein." Vgl. **91**, 158, 174, 186 (die altkirchlichen Psalmentöne) — Beispiele für verschiedene liturgische Gottesdienste (S. 166 für Advent,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Introitus, Gloria patri, Kyrie, Gloria, Salutation, Kollekte, Lektion, Credo u. s. w.) werden vorgeführt, insbesondere tritt **92,** 5 und Forts. der verdiente Redakteur sehr für die „Schulandacht und Schulgottesdienste" (sehr interessant der historische Rückblick auf Nürnberg am Ende des 15. Jahrh. — in Nürnberg jetzt 18,000 evang. Kinder und nur 14,000 Sitzplätze in s. sämtlichen Kirchen — man empfand es übel, wenn die evangelischen Schüler unbeschäftigt auf den Straßen umherliefen, während sich die kath. Mitschüler in der feierlichen Schulmesse befanden." — Über die liturgische Stellung des evang. Kirchenliedes von Freiherrn von Liliencron **91,** 117, 135 (es steht dem Chor nicht frei, jedes beliebige im Gesangbuch stehende Lied zu nehmen, sondern nur das ist zu singen, welches für den vorliegenden Gottesdienst geordnet ist und dadurch die Stelle des alten ordinarium oder des proprium de tempore einnimmt. Das Lied aber mag der Chor in jeder Form singen, sei es im 4st. Choral sei es im polyphonen Kunstgesang, sei es allein oder im Wechsel mit der Gemeinde) — Ursprung unseres Weihnachtsfestes **92,** 3 — Das Gloria paschale **92,** 108 — Die kirchenmusikalische Entwicklung des evang. Bayern während der letzten 80 Jahre (Grell-München **92,** 83 und Forts. (Geschmacksverirrung wie in unserer Kirche! „Neues Gesangbuch" 1811 — „Neues (fehlerhaftes) Choralbuch" 1819 — verschiedene Reformen der Gesangbücher — 1854 neues Gesang- und Melodienbuch von Zahn (rhythmischer Choral —, unsere Liturgie ist in den Kinderschuhen stecken geblieben S. 107; um ihr mehr erbauende Kraft zu geben, ist eine reichere Ausgestaltung derselben nicht nur wünschenswert, sondern notwendig. Besonders kann das geschehen durch Heranziehung des Chorgesanges. Liturgische (Kinder)-Gottesdienste müssen eingerichtet werden — in jedem Dorfe, jedem Dörflein.) Hymnologen dürfen vom XVII. Jahrg. an die hymnologischen Mitteilungen, redigiert von Dr. A. Fischer, nicht übersehen.

Centralblatt der deutschen Musikwissenschaft, nebst einer Chronik des Musiklebens der Gegenwart, Wille und Meißner, II. B. 1891; leider mußte dieses fleißig und gediegen redig. Blatt mit 1892 wegen Abonnementenmangel zu erscheinen aufhören.

Über 40 Zeitschriften berücksichtigt es; gegen 200 Autoren, Artikel, Bücher werden besprochen in 25 Rubriken von Akustik bis Zither. Für unsere Zwecke excerpiere ich nur aus einzelnen Rubriken das allgemein Wissenswerte; Vieles ist schon oben ausgezogen worden.

Akustik. Bruchmann, Über schwebende Temperatur (T. ein notwendigs Übel, dem sich die Gesangsmusik nicht beugen will und nicht beugen soll) S. 14 — Reißmann, Fortschritt in der Musik S. 47 (in der formalen Gestaltung — nur in der besonderen Weise, wie die Töne unter sich zu besonderen, plastisch heraustretenden Formen verbunden werden — liegt der Fortschritt) Wagner, über musikalische Anschauung S. **194** (d. i. die Summe der Voraussetzungen, mit denen Jemand einem musikalischen Kunstwerke gegenübertritt) — Encyklopädie — Mendel-Reißmann, Musikal. Konversationslexikon S. 63 (das umfangreichste, aber nicht immer zuverläßig) — Gesang. Bautz, Geschichte des deutschen Männergesanges S. 62 — Goldschmidt, die ital. Gesangsmethode des XVII. Jahrh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart, vgl. Eitner, Mon.-Hefte **91,** 17 (Vertiefung in den geistigen Inhalt der Dichtung und Komposition, Wiedergabe *im* Sinne derselben — sprachlich vollendete Textwiedergabe — frühzeitiges, lange fortgesetztes Solfeggieren — Übungen, volfeggiando und vokalisieren, in der Mittellage der Stimme, im Rahmen des Hexachordes, in mittlerer Tonstärke — daneben und gleichzeitig Pflege der Schwellung — ohne Begleitung eines Instrumentes — zwei- dreist. Solf. zum Treffen, zur Rhytmisierung, zur Erweiterung des Stimmumfanges — Kehlfertigkeit für eine gemessene Koloratur) — Zanger, Chorgesangschule, Lübrich, prakt. Chorgesangschule S. 142 — Kothe, Gesanglehre und Singtafeln S. 188. — Geschichte. Böhme, die Geschichte der Musik S. 11. B. findet Kch. **91,** 15 und hier eine gute Censur, während ihm in Eitners Monatshefte **91,** 28 (vgl. aber S. 36) und in Ms. (Dr. Haberl) eine geradezu vernichtende Kritik wird. — Wallascheck, die diaton. Skala und das Alter der Musik S. 43 (die diat. Skala eine Folge der einfachen mechanischen Konstruktion, die ihre Erzeugung bedingt. Die M. so alt wie der Tanz, dieser so alt wie der Mensch) (vgl. Leipziger Vierteljahrschrift **91,** 267). — In der Harmonie-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lehre werden Bischoff, Brenner, Kügele, Marx besprochen. — Kirchenmusik. Engler, Kirchl. Musikchor und das Chorgebet der K. aus „Die Orgel" 2, Nr. 1, S. 21. — Wolfrum, die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes (steht auf dem Boden des rhythmischen Chorals). Orgel. Böckeler, die elektropneumatische O. Orgel, 2 Nr. 2, S. 18 (enthusiastische Beschreibung dieser modernen Errungenschaft). — In betr. der Pedal-Applikatur tadelt Reimann die Riemann'sche und schlägt die Haupt'sche vor; Gottschalg Urania 48 Nr. 1 nennt die Liszt'sche die allereinfachste, wenn man nicht die Sattler'sche Zifferbezeichnung will. S. 18 — Eitz, die Orgel der Zukunft Ur. 48 Nr. 2 (eine überraschend einfache Maschine ohne Pfeifen, von einem Motor in Bewegung erhalten. Der Organist kann derselben starke und schwache, an- und abschwellende Töne entlocken). — Wangemann, die O., ihre Geschichte und ihr Bau S. 186 — Pädagogik. Wie sich das Interesse der M. Schüler rege erhalten läßt? S. 63 (Theoriestunde mit Betrachtungen des Lebenslaufes bedeutender Meister) — Rhythmik und Phrasierung. Pembaur, die Erziehung des Taktgefühles S. 15 — Riemann, zur Phrasierungsbewegung S. 130 — Tonlehre. Die Entwicklung der Tonschrift S. 178. — Jäger, Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift S. 47, 177, Wickström, Vorschlag zur Vereinfachung der Tonbezeichnung S. 170, Lohse, Zur Erleichterung des Notenlesens S. 47, Rietsch, Zur Frage der Notenschlüssel S. 175. Vincent, Unsere musikal. Orthographie S. 179. Vortragslehre. Bielfeld, der künstlerische Vortrag in der M. S. 181.

Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Chrysander, Spitta und Adler. 1891. VII. Jahrg. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aus den 691 Seiten ziehe ich Folgendes aus: Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck, von Wallaschek, S. 53 (physiologische Untersuchung, daß der musikalische und sprachliche Ausdruck, obwohl physiologisch getrennte Prozesse, doch im Gesang zu einer einheitlichen Leistung verbunden sind). — Die aristoxenische Rhythmuslehre von Westphal, S. 74. — P. Ambrosius Kienle (Beuron) bespricht S. 116 Gevaert, les origines du chant liturgique und P. G. Morin, Les veritables origines du chant Grégorien (zur Bekämpfung Gevaerts). G. will beweisen, daß das römische Antiphonar nicht von Gregor I. herrühre, daß man ohne Grund diesen Papst zum Urheber der römischen Choralmelodien gemacht habe; er entwirft ein Bild vom allmäligen Entstehen des Antiphonars; Gregor III. ist es, der die Reihe der für den lit. Gesang thätigen Päpste abschließt. P. Ambrosius nennt das Ganze „eine mit sehr großem Geschicke aufgebaute Konstruktion, mit Verkennung der wirklichen geschichtlichen Thatsachen." — Otto Fr. Fritzsche, Glarean, sein Leben und seine Schriften, S. 123 — „sein Dodekachordon kein Denkmal mittelalterlicher Musiktheorie, sondern hier wird der Bruch mit dieser, welcher in der Praxis sich schon lang angebahnt hatte, auch in der Theorie vollzogen; man kann es nur im Zusammenhange mit den humanist. Studien richtig würdigen." — Prüfer, Über den außerkirchl. Kunstgesang in den evangel. Schulen des 16. Jahrh., S. 126, vgl. Eitner Monatshefte, **91**, S. 30. In letzteren wird ihm seine Unkenntnis in der Heraus- oder Wiedergabe alter Musik vorgeworfen — wer kleine Druckfehler im Originale nicht zu verbessern im Stande sei, solle seine Hände von Sachen weglassen, die er nicht verstehe. — H. Spencer, the origin of musik., S. 142. Spencer bekämpft Darwins Lehre vom Ursprung der Menschen aus der Liebeswerbung der Tiere. Vögel singen auch bei anderen Gelegenheiten und aus anderen Motiven. Die den Menschen zunächststehenden höheren Tiere singen nicht. Spencer leitet das Singen aus erregtem Sprechen ab; Stumpf dagegen: Musik im engeren Sinn sei doch auf die Verwandtschaftsverhältnisse der Töne gegründet. — J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler, S. 145. Sw. Kunst war ein einheitliches Produkt der Engländer und Italiener. Bei ihm fanden seine Schüler, Scheidt, Schildt, Scheidemann, Prätorius und Siefert (vgl. S. 397), ein höher entwickeltes Stadium der Kunstanschauungen der Koloristen vor; jeder bestrebte sich, die neuen Ideen in seiner Weise weiter zu entwickeln." — Über die handschriftliche Überlieferung des dialogus Domini Oddonis, S. 261. — Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des XVI. Jahrh., S. 285

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(453 Liederbearbeitungen werden aufgezählt). — L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges (vgl. P. Kornmüller, s. h. v.), S. 337. — Stumpf, Tonpsychologie, II. Teil, S. 429 und Freßl, die Musik des baiwarischen Landvolkes, S. 440. — Joachim Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie, S. 659. — J. G. Walther als Theoretiker, S. 468 (in s. handschriftl. Kompos.-Lehre wurde die gesamte musiktheoretische Litteratur des 17. Jahrh. in wissenschaftlich gründlicher, philologisch-kritischer Weise verarbeitet). —

Die musikalische Bibliographie S. 682 zählt in I Geschichte der M., 97, in II, Theorie 35, in III, Ästhetik, Physikalisches 8, in IV, Ausgaben von Tonwerken, 29 Bücher auf.

R. Eitner, Monatshefte für Musik-Geschichte, XXIII. Jahrg. 1891. Unentbehrlich für bio- und bibliographische Studien — in diesem Jahrgange besonders Mouton S. 4, Muffat S. 37, Mersenne 60, 164, Joh. Buchner S. 71, B. Marcello, S. 187. Über 400 Namen, welche in diesem Jahrgange vorkommen, sind im Inhalts-Verzeichnisse vorgeführt. Der Anhang enthält die Musik-Druckwerke und Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Basel (Schweiz), der Bibliothek zu Brüssel, XXIV., S. 31.

XXIV. Jahrg., S. 3, die antiken Musiker in der Gesellschaft (die griechischen waren Freie und geehrt, die römischen Sklaven und verachtet.) S. 23 die Geschichte der Musik im Altertume schließt mit einem Bilde der Zerstörung, des Verfalles: die Kunst in Auflösung, die Künstler in Verkommenheit versunken!) 1892, S. 35: musikgeschichtl. Notizen aus dem ehem. Churfürstentum Trier. — Studien zur Geschichte der Militärmusik S. 93. — Als Beilage zu Nr. 6. 7. Andreas Raselius „Ambergensis", der Regensburger Musiker, Gelehrte, Schriftsteller, Lehrer, geb. zw. 1562 und 1564 — von Jos. Auer — verspricht eine sehr interessante Monographie zu werden.

Aus der Menge weltlicher Musik-Zeitungen liegen mir vor: XXII. (1891) Jahrg. (mit einigen Nummern 1892, ebenso bei den übrigen) Musikalisches Wochenblatt, Fritzsch, Leipzig. — XVIII. (91.) Jahrg. Allgemeine Musikzeitung — Charlottenburg (Berlin), O Leßmann. — XII. (91.) Jahrg. Neue Musik-Zeitung, Stuttgart-Leipzig, Dr. Svoboda. — VI. (91.) Jahrg. Musikalische Rundschau. Neue Wiener Musik-Zeitung. — Harmonie. Zentralorgan für das ausschließliche Interesse der ausübenden Musiker. Hannover, L. Örtel. Ich ziehe aus ihnen aus, was auf dem Gebiete der Ästhetik, Musikgeschichte, der musikalischen Pädagogik und Vortragsweise die Aufmerksamkeit auch der kirchenmusikalischen Theoretiker und Praktiker in Anspruch nehmen kann und soll.

Das Musikalische Wochenblatt: XXII. Jahrg. Beyer, Beitrag zur Theorie und Bezeichnungsweise des Mollakkordes, 233, 245. — Fleischer, Ein seltener alter Druck mit Instrumentenbildern (zweite Hälfte des 16. Jahrh., den Mittelpunkt eines jeden Bildes stellt ein Totenkopf dar) [1]) 577 u. ff. — Geller, der musikalische Ton und das Hören, 553 ff. (Versuch, aus der großen, unfaßbaren, dunklen Welt, die sich über unsern bestimmten Empfindungen des Hörens ausdehnt, einige physiologische Vorgänge zu erklären.) — Jäger, Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift (drei rote Linien c-e-g; vier schwarze h-d-f-a) 89. vgl. S. 261 (Vincent). Ott, die Einführung der musikalischen Normalstimmung, 654 (a 870 ganze oder 435 halbe Schwingungen, 16—19. Nov. 1885. Wiener Stimmton-Konferenz — zur Zählung der Wellen Instr. von Caignard de la Tour). — Pastor, Musikalische Dynamik, 33, 45. — Pudor, die Schulreform und die musikalische Erziehung, 61. — Rieman, die Neugestaltung der Harmonielehre, 513, Forts. — Vincent, Unsere musikalische Orthographie, 277, (alle geraden Zahlen die gewohnten Notenköpfe, die ungeraden aber andere, erst auszumittelnde). — Mehrere dieser Arbeiten (Jäger, Vincent) wie auch Wallaschek (musik. Anschauung, Diaton. Skala) kennen wir schon aus dem Zentralblatte. Wenzel, Über den Verfasser des Chorals: „O Welt, ich muß dich lassen!" 349 u. ff.

Gegen 200 (meist) Kompositionen werden besprochen.

---

[1]) Die Red. des K. M. J. hat jedoch den Verf. aufmerksam gemacht, daß er sich um hundert Jahre geirrt, und daß das Buch den Onkel des berühmten Predigers Abraham a S. Clara, den Stiftskanonikus von Altötting, Abraham Megerle, zum Verfasser habe; es führt den Titel: Speculum musico-mortuale und erschien 1680.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Aus dem XXIII. Jahrg. Nr. 1—26: Druffel, Das Lied von den 7 Worten des Erlösers am Kreuze, Nr. 1 u. ff. (Dichter ist nicht J. Böschenstein 1472 — nach 1536, und Erfinder der Melodie ist nicht Peter Boland — Text und Melodie sind älter, wahrscheinlich aus dem 14. Jahrh., wenn nicht noch eher, vgl. S. 50.) — Sorge, Schulgesangunterricht, 61, 77. — Max Hesse's musikalische Katechismen, S. 89, eine wahrhafte Encyklopädie des musikalischen Wissens). — Bemerkungen zur Pädagogik der Schlüssellehre und der Musik, S. 173. —

Über R. Wagners Titurel (Parsifal) von Wirth 1891, S. 101 u. ff. und Tristan und Isolde (A. Seidl) 1892, 105 u. ff.

Allgemeine Musikzeitung. XVIII. Jahrg. Reimann, Über den Vortrag der Orgelkompositionen J. S. Bach's, S. 3 u. ff. Wallaschek, Entwicklung und Vererbung in der Tonkunst S. 181 u. ff. (Ob und in wieweit es eine Vererbung gibt, kann einzig und allein nur durch das Studium der Zelle entschieden werden — läßt sich der Begriff des Musikalischen auf physiologisch-anatomischem Wege wissenschaftlich feststellen? — Der biographisch-historische Weg ist absolut unzureichend, die Vererbung im allgemeinen oder im besondern zu beweisen. — Der Fortschritt in der Musik ist ganz gewiß ohne Vererbung entstanden, weil ein organischer Zusammenhang zwischen dem Schöpfer desselben und der Generation, die ihn aufgenommen hat, nicht besteht. Lebendige Tradition vertritt die Stelle der Vererbung). — Über Elementar- und Klavierunterricht. Ein Mahnwort von O. Leßmann, S. 229 (gegen den oberflächlichen, gedankenlosen Unterricht, gegen die schnellfördernde Methode ohne Bildung des Sinnes für den schönen, ausdrucksvollen Ton und für den Rhythmus — eine sorgfältige, die Selbständigkeit jedes einzelnen Fingers entwickelnde Ausbildung der Hand ist notwendig). — Die Zukunft des Harmoniums, XIX., 202 u. ff. (Die Stimmung des Harmoniums muß der natürlichen Reinheit der Intervalle mehr genähert werden, als dieß bei der temperierten Stimmung der Fall ist. An der Lösung dieser Aufgabe hängt die Zukunft des Harmoniums.

Richard Wagner. (Vgl. 1891, S. 2, 389.) in dieser Zeitschrift: Wegweiser durch die Motiven-Welt der Teralogie, **91**, 30 u. ff., ebenso **92**. — Tannhäuser, **91**, 365, Bayreuther Aufführung desselben, 413. — Lohengrin in Paris, 489 — zur Geschichte „des Liebesmahles", **91**, 83, Rienzis, **92**, 256 — s. Verhältnis zu den bildenden Künsten, **92**, 85.

Fr. Liszt's sinfonische Dichtungen, **91**, 626 u. ff. und 1892 17 u. ff.

Musikalische Rundschau. VI. Jahrgang. Volkskonzerte und ihr Programm. Vorschläge und Wünsche S. 95 — Musik und Poesie S. 116. — Beethovens Testament S. 126. — KM. Beilage zu Nr. 17, Der heutige Zustand der K.-M. (Instr.-M. darf niemals zur Hauptsache werden und ist überhaupt nur dann zuzulassen, wenn die Ausführenden durch ihr Können und durch Beteiligung an den nötigen Proben eine anständige Aufführung gewährleisten.) — Die neueste Apostasie (A. Rubinstein: er möchte gerne Wagner, Berlioz und Liszt aus der Musikgeschichte sich hinwegdenken).— Zur Mozartfeier! S. 179. — KM. Beil. zu Nr. 23: über KM. im Allgemeinen, S. 200. — Musik und Nationalität S. 259. — Über die Ursachen des Unreinsingens und Detonierens — über die Heilung dieser Fehler S. 315 (die Aufmerksamkeit werde geweckt, das Gedächtnis gebildet, das Stimmorgan geübt. Der Lehrer singe oder spiele nur piano vor, man gewöhne den Schüler konsequent an Pianosingen, leichtere Intervalle sollen selbständig gefunden werden, piano-Aushalten eines Tones.) — 1892, S. 20. Über das Darstellungsvermögen der Musik. — Die internationale Theater- und Musikausstellung, S. 105. — Blätter für KM., Nr. 3 u. 4. Über die Bedeutung Mozarts als Kirchenkomponist (aus einseitiger Verehrung der alten Vokalmusik und Abneigung gegen die Instr.-M. werden die unsinnigsten Behauptungen über Mozarts und Haydns KM. ausgesprochen).—

Harmonie. Künstlerischer und künstlicher Vortrag. Nr. 28. 1890. S. 349, Nr. 31 u. 32, 34 u. ff. Die soziale Notlage der Musiker, die Ursache derselben, die einzig wahre Abhilfe des Übels. — Classisch und romantisch, Nr. 35. — Sozialismus und Musiker S. 446. — Wunderkraft der Musik, Nr. 39, 1891. — Die Entwicklung der Tonschrift S. 490. — Polemik Rieman-Wuthmann in den vierziger Nummern. — Zum 5. Dez., Nr. 51, Jan. 1892. — Versuch einer neuen Akkordschrift

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(Wuthmann), Nr. 53, 54. — Zur Aussprache des „g", Nr. 55. (Im Auslaute gehauchtes g.) — Verdeutschung musikalischer Kunstausdrücke und deren Folgen, Nr. 56.

Was soll nun dieser erste Versuch einer „Jahreschronik", welche ich aus mehr als 30 Zeitschriften zusammengestellt habe?

1. Sie liefert uns das erfreuliche Bild regen Wirkens und Schaffens wie auf dem Gebiete des profanen Musiklebens, so auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

2. Ohne Zweifel kann sie auch bei unseren Redakteuren und ihren Mitarbeitern nach verschiedenen Richtungen, z. B. in Bezug auf Themen, Art der Bearbeitung, Auswahl des Stoffes anregend und belehrend wirken.

3. Je nach individuellen Wünschen und Bestrebungen nützt die übersichtliche Darstellung der Litteratur.

4. Die wissenschaftliche Forschung auf dem Felde der Archäologie, der Geschichte, der Ästhetik der KM. darf nicht ermüden, um gleichen Schritt mit der Profan-Litteratur zu halten.

5. Der Ernst und das Interesse, welche die moderne Litteratur für weltliche Musik zeigt, muß zum höchsten Ernste und zum heiligsten Interesse werden für jene Musik, welche in der musica divina ihre künstlerische Vollendung feiern soll.

6. Das unermüdete Streben nach Fortschritt in der Profan-Musik muß den Kirchenmusikern ein mahnendes Beispiel sein, mit Aufbietung aller Kräfte auch in der heiligen Musik Fortschritte nach dem Geiste und den Gesetzen der Liturgie und nach den Forderungen der Ästhetik und Tokunst zu machen.

7. Recht viele Mitarbeiter sollen sich dadurch angetrieben fühlen, ihr bestes Wissen und Können in den Dienst der musica sacra zu stellen.

Landshut, im Juli 1892.

Professor Dr. Ant. Walter.

Georg Muffat (1635(?)—1704) und Gottlieb Muffat (1690—1770.)

Bio-bibliographische Studie.[1])

Das Haupt der katholischen Orgelspieler in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, über alle übrigen weit hinwegragend, war Georg Muffat. „Unerschöpflich im Erfinden eigentümlicher und ansprechender Formen, im Besitze vollkommener Meisterschaft, sie darzustellen, neu und ideenreich in der inneren Anordnung, gewählt in der harmonischen Ausstattung seiner Schöpfungen, ist Muffat der erste, der den Hörer aus dem Gebiete bloßer Töne und Klänge hinführt auf den eigentlichen Boden der Musik, um hier den warmen, seelischen Hauch zu empfinden, der wirkliche Musik vom bloßen Tonspiel unterscheidet." (Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspiels" I. S. 159.) Georg Muffat entstammte einer uralten, jetzt noch in Schottland, Deutschland, Savoyen und in der angrenzenden Schweiz (K. Wallis) existierenden Familie, ohne daß die Lexicographen Ort und Jahr der Geburt mit Gewißheit nennen können.[2])

Als Heimatsland[3]) Georg Muffats dürfte wohl als ziemlich bestimmt Elsaß genannt werden, da er von seinem sechsjährigen Musikstudium in Paris ins Elsaß zurückkehrt (s. w. unten). Johann Gottfried Walther zitiert in seinem „Musikalischen Lexikon" (Leipzig 1732) eine Stelle aus Georg Muffats „Florilegium" I, die ich hier getreu nach dem Original wiedergebe. „Solcher (wie im Florilegium gedruckte Kompositionen) unter dem berühmtesten

[1]) Gegenüber den zahlreichen Abnehmern meines 1. Orgelbuches (Vereinsgabe für 1887) — habe ich nun Gelegenheit, eine alte Schuld zu tilgen, indem ich die bio- und bibliographischen Notizen über die beiden Muffat, die Raumes halber dort nicht Platz finden konnten, hier nachtrage. Dieses geschieht mit um so größerer Bereitwilligkeit, als beide Meister bis vor einigen Jahren fast gänzlich vergessen waren und es vielfach noch jetzt sind.

[2]) Einige neuere Werke setzen (ohne Nennung des Gewährsmannes) als Geburtsjahr 1635.

[3]) In der Vorrede zum „Florilegium I" bekennt sich Muffat selbst sowohl in der französischen als italienischen Vorrede als Deutscher.

Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Johann Baptist Lully damals zu Paris blüenden Art habe ich durch sechs Jahre nebst anderen Musikstudien embsig nachgetrachtet, auch besagte vielen berufenen Musikanten nicht unangenehme Weise, als ich aus Frankreich zurück kam ins Elsaß und da ich, von dannen durch den vorigen Krieg vertrieben worden, vielleicht der erste in Östreich und Böhmen nachmals auf Salzburg und Passau gebracht." Auf diese Vorrede werden wir noch später zurückkommen. — Von Paris kam Muffat nach Straßburg, wo er an einer bislang unermittelten Kirche Organist war. Der vielerorts zu findende Irrtum, daß Muffat Organist am Münster gewesen, ist schon dadurch widerlegt, daß die Münsterkirche vom Jahre 1560—1681 den Protestanten überwiesen war, welche nach dem Büchlein des Advokaten Lobstein[1]) in dieser Epoche Lautensack als Organisten hatten.

Durch Krieg vertrieben, wendete sich Muffat, nachdem er sich in Österreich und Böhmen aufgehalten, nach Salzburg und wurde Organist und Kammerdiener (?) (adjutante di Camera[2]) des Erzbischofes. Während dieses Aufenthaltes fällt auch seine auf Kosten des Erzbischofes gemachte Reise nach Italien zum Studium der italienischen Musik, wo er in sehr nahe Beziehungen zu Bernardo Pasquini und Archangelo Corelli trat. (Vergl. seine Vorrede zu den „12 Konzerten".) Die Vermutung, wann Muffat aus Straßburg weggezogen, hat verschiedene Daten zu Tage gefördert. Während z. B. der verdiente Verehrer Muffat'scher Muse, Dr. Grandaur in München, in der Neu-Ausgabe einer Passacaglia (Rieter—Biedermann) die Überrumpelung der Stadt Stadt Straßburg durch die Franzosen (30. September 1681) als den mutmaßlichen Zeitpunkt der Abreise aus Straßburg bezeichnet (s. auch Mendel—Reißmann „Musikalisches Konversationslexikon", B. XII, S. 292), verlegen Einige diesen Termin auf die Mitte der Siebenziger Jahre und früher, welch' letztere Annahme jedenfalls mehr Wahrscheinlichkeit beansprucht; denn in der soeben erwähnten Vorrede zum „Florilegium" bringt Muffat, aus dem Elsaß vertrieben, die unter Lully zu Paris blühende (Kompositions-) Art nach Österreich und Böhmen, „nachmals" erst auf Salzburg und Passau, was nicht leicht als ein vorübergehender Aufenthalt in den zwei ersteren Ländern gedeutet werden kann. Gründliche Archiv-Studien in Böhmen und Österreich werden jedenfalls Klarheit in diese Vermutungen bringen.

Ebensowenig wie die Zeit von Muffat's Aufenthalt in Straßburg konnte der Zeitpunkt seiner Ankunft in Salzburg zur Stunde festgestellt werden; jedenfalls mußte er sich vorerst als tüchtiger Meister qualifiziert und das Herz seines Gönners gewonnen haben, bevor dieser das Reisegeld verauslagte. Gewiß weiß man aus der Vorrede zu „Armonico tributo", daß Muffat von Salzburg aus im September des Jahres 1682 in Rom war, worauf er zur Säkularfeier des Erzbistums Salzburg, welche am 18. Oktober desselben Jahres begann, abreiste. Das Jahr des Amtsantrittes in Salzburg darf man ungefähr zwischen 1678—80 verlegen.

In Salzburg wirkte Muffat segensreich als Komponist und Lehrer. In diese Epoche fällt die Edierung des unten genauer beschriebenen „Apparatus", welches Werk als das bedeutendste der damaligen katholischen Orgellitteratur bezeichnet werden kann. Als Schüler Muffat's sei hier der als musikalischer Schriftsteller bekannte M. Joh. B. Samber („Manuductio ad Organum", Salzburg 1704 und „Continuatio" dieses Werkes 1707) erwähnt, der auch Amtsnachfolger[3]) seines Lehrers bei Übersiedelung des Letzteren nach Passau wurde.

Während die Daten in der bisherigen Biographie Muffat's fast aus lauter Ver-

[1]) „Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg von der ältesten bis auf die neueste Zeit." Straßburg 1840.

[2]) P. Utto Kornmüller übersetzt diese Stelle mit „Kammermusiker" (s. Monatshefte" von Eitner, Jahrgang 1871, S. 127); Stollbrock und Fétis („valet de chambre". Biographie universelle VI, p. 250) mit „Kammerdiener". Ich behalte mir vor, auf diesen Punkt später einmal zurückzukommen. Warum heißt es „ajutante di Camera" und nicht einfach camera?

[3]) Merkwürdigerweise erwähnt Joh. Peregrinus in seiner fleißig ausgearbeiteten „Geschichte der salzburg. Dom-Sängerknaben" (1889 bei Josef Oberer) den Namen Muffat nirgendwo. Zum Jahre 1677 weist er die Gründung der Dommusikschule unter Cardinal-Erzbischof Max Gandolf, Graf von Künburg nach; von 1677—1693 nennt er (S. 168) Joh. Jak. Reiff, von 1693—1707 Andr. Khürschuer, von 1707—1720 Joh. B. Samber als „Hoforganist".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mutungen bestanden, können wir seine Übersiedelung nach Passau fast sicher (wie aus dem „Nachwort" im „Apparatus" und dem Taufbuch der Dompfarrei Passau zu entnehmen) mit 1690 bezeichnen. Am 25. April 1690 wurde Georg Muffat's und seiner Ehefrau Elisabeth Sohn, Liebgott (Gottlieb) getauft, was Georg's vollzogene Übersiedelung außer Zweifel setzt.

Durch Georg's neue Stellung wurde auch dessen Komponistenthätigkeit auf andere Bahnen gelenkt, was wir Orgelspieler speziell sehr bedauern müssen. Nach dem „Apparatus" veröffentlichte er leider nichts mehr für Orgel; sein Sohn Gottlieb hätte sonst in der Vorrede zu den „72 Versetl", wo er der Wirksamkeit seines Vaters als Orgelkomponisten und dessen Apparatus gedenkt, jedenfalls Erwähnung gethan.

Dafür entschädigte Muffat die musikalische Welt durch sehr gediegene Werke für Streichinstrumente, von denen, nebst dem schon früher edierten „Armonico tributo", noch 2 Sammlungen „Florilegium" I und II und 12 Konzerte zu nennen sind, welch' letzteres Werk 3 Jahre vor Muffat's Tode gedruckt wurde.[1]) Das Sterberegister der Dompfarrei in Passau gibt uns hievon Kunde: „Am 23. Februar 1704 ist in der Dompfarrei zu Passau der Edl Gestrenge und Kunstreiche Herr Georg Muffat, Sr. Hochfürstlichen Eminenz zu Passau ꝛc. gewester Kapellmeister, gottselig verschieden und bei dem hohen Dombstift in den Greizgang beigelegt worden."[2])

Es sei mir gestattet, die bislang bekannten Werke in Kürze aufzuzählen. Das Erstlingswerk war das schon genannte, in Salzburg gedruckte: „Armonico tributo cioè Sonate di camera commodissime a pocchi, ò a molti stromenti. Consecrate all' Altezza Rev^ma del suo Clem^mo Principe Massimiliano Gandolfo dei Conti di Küenburg Arcivescovo di Salisburg etc. per la centenaria memoria della fondatione del Arcivescovato. Da Georgio Muffat, Organista e ajutante di Camera di S. A. R^ma MDCLXXXII (1682). In Salisburgo. Nella stampa di Giov. Batt. Mayr, Stampatore di S. A. R^ma. Einen Originaldruck besitzt die Bibliothek von Dr. Proske in Regensburg, eine Abschrift die k. Hof- und Staatsbibliothek in München. Die Vorrede ist datiert von Rom (4. September 1682) und muß unmittelbar vor Muffat's Abreise von dort geschrieben worden sein, weil am 18. Oktober desselben Jahres schon in Salzburg die Jubiläumsfeier begann, zu welcher er abberufen wurde.[3]) Die Vorrede überströmt von Worten der Dankbarkeit gegen seinen erzbischöflichen Wohlthäter — und mit Recht. Der damalige, sehr kostspielige Reise-Aufwand und die jedenfalls nicht geringen Kosten eines längeren Aufenthaltes, ja der längere Urlaub und die Entbindung von seinen Amtspflichten allein würden diese Sprache vollauf begründen.

Der Inhalt dieser Kammersonaten ist folgender:

I. a) Grave. Allegro fugato, b) Allemande, c) Gavotte, d) Menuett.
II. a) Grave, Allegro, b) Aria, c) Sarabande, d) Bourrée.
III. a) Grave, Allegro, b) Courante, c) Adagio, d) Gavotte, e) Rondeau,
IV. a) Grave ohne Allegro, b) Balteto, c) Adagio, d) Menuett, e) Adagio.
V. a) Allemande, b) Fugo, c) Adagio, d) Passacaglia. Alle Sätze, außer den ersten, welche gewöhnlich französische Ouverturenform haben, sind Tanzformen — auch die Adagio's.

Den Leser dürfte ein ganz kurzer Auszug aus der Vorrede interessieren, der über die 3 Ausführungsarten des kurz skizzierten Werkes handelt: a) 1. und 2. Violino und als Fundament Violoncino (!) (weder bei Prätorius „Syntagma" II noch bei Walther zu finden — etwa ein kleines Violoncell) oder Viola di Gamba; b) zu vieren oder zu fünf, indem die 2. Viola gespielt oder weggelassen wird; c) die Mitspielenden werden so geteilt, daß die Stellen mit S. (Solo) bezeichnet in der unter a beschriebenen Weise

[1]) Muffat hatte neben seiner musikalischen Stellung als Kapellmeister noch das zweifellos sehr ehrenvolle Amt eines Pagenhofmeisters, was auf keinen geringen Bildungsgrad unseres vielverdienten Komponisten schließen läßt.

[2]) „Monatshefte" von Eitner, 3. Jahrg., S. 128.

[3]) „Essendo stato avvisato poco prima della mia partenza da Roma che si doveva fare la festa dell' undecimo secolo della fondatione dell' Arcivescovato di Salisburgo, e volendo in sí bella occasione dare qualche segno della mia devotissima gratitudine al mio Clementiss. Prencipe, ho risoluto di dare alle stampe queste mie poche Sonate da me non so come composte tra l'angustia di sì breve tempo." Vorwort an den Leser im „Armonico tributo".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und die mit T. (Tutti) bezeichneten von Allen gespielt werden und zwar mit den Verdoppelungen, wie es der gute Zusammenklang erheischt und des bezifferten Basses auf dem Cembalo, welch' letztere Kunst mit Recht oder Unrecht nun am Aussterben ist.

Das zweite Werk, welches für die Orgel bestimmt, betitelt sich: „Apparatus | Musico-Organisticus | Invictissimo | Leopoldo I | Imperatori semper Augusto | Ad | Coronationem Auspicatissimam | Conjugis Ac Filii | Augustissimæ Imperatricis | Ac Potentissimi Romanorum Regis | In demississimum obsequium | oblatus a | Georgio Muffat. | Anno 1690.

Diesem ersten, in Kupferstich ausgeführtem Titel folgte ein zweiter, in Typendruck ausgeführter, der nach dem Namen des Autors (im Übrigen identisch) noch Folgendes aufweist:

„ac Rever^mi S. R. I. Principis et Archiepiscopi Salisburgensis | Organœdo et Cubiculario | Liber primus [1]) . . . Sumptibus, et Impensis Munificentissimis . . . Celsis^mi ac | Rever^mi Principis Salisburgensis. | Salisburgensis | Apud Auctorem [2]) et apud Joan. Bapt. Mayr, Typogr. Aulico — Acadam. | Anno MDCXC. Format: Hoch-Folio; Noten: Kupferstich. —

Ein nach Muffat's Übersiedelung nach Passau verfaßtes 2°. Titelblatt ist (nach Professor Haupt—Berlin) mit dem soeben genannten 2° Titelblatt identisch; nur lautet der Schluß des Blattes „. . . oblatus | ab auctore | Georgio Muffat, | Eminentissimi, et Celsissimi Principis ac Domini, | Domini Joannis Philippi Sac. Rom. Eccles. Cardinalis | de Lamberg, Episcopi et Sac. Rom. Imp. Principis Passaviensis, Capellæ | Magistro | Editio Prima. | Quo duodecim Modulationes, seu Toccatæ (ut vocant) majores | ad singulare Philo — Musicorum oblectamentum, et copiosum Artis | hujus exercitium, Stylo recentiori exhibentur. | Accesserunt | Ciaccona, et Passacaglia | Uti et nova Ciclopeias harmonica. | Quævis pluribus distincta Variationibus. | Venalis habetur apud Godefridum [1]) Muffat, Sac. Cæs. Maj. Aulæ et Cameræ Musicum. — Nach einer vorliegenden handschriftlichen Notiz von G. A. Ritter aus dessen Nachlaß soll eine andere Ausgabe mit der Passacaglia schließen. Leider bin ich zur Stunde nicht in der Lage, Genaues hierüber zu berichten. Ebenso wurde das Nachwort an den Leser in den späteren Exemplaren, welche während der Passauer Periode abgesetzt wurden, geändert. Original-Drucke besitzen Kloster Kremsmünster (Österreich), königl. Bibliothek—Berlin, Stadtbibliothek—Leipzig und k. k. Hofbibliothek—Wien.

Den Inhalt des Werkes bilden 12 Toccatten,[2]) eine Ciacona, eine Passacaglia, Nova Aria Cyclopeias — Harmonica und Ad Malleorum Ictus Allusio. Das Werk wurde durch S. de Lange (Leipzig, Rieter—Biedermann, Preis 4 Mark) vor wenigen Jahren neu ediert (s. Besprechung in Mus. sacra 1889, S. 50), leider aber mit Weglassung des Titelblattes und der Vorrede. Welche Stellung dieses Werk in der Orgellitteratur einnimmt, hat der Leser schon erfahren;[3]) als besonders lohnend für gute Orgelspieler möchte ich die 6. Toccata erwähnen; auch die 11. Toccata ist recht dankbar. Der Umstand, daß genannte billige Edition überall erhältlich, entbindet von weiteren Bemerkungen.

Das 3. Werk, welches Muffat in Passau im Jahre 1695 edierte, betitelt sich: Suaviores harmoniæ in instrumentalis hyporchematicæ Florilegium primum quinquaginta excultis recensiorique stylo Choraico sensim magis florescente peculiariter concinnatis a quatuor, vel quinque fidibus una cum Basso Continuo, si lubet animandis, in septem tonorum va-

[1]) Also hatte Muffat die Absicht, eine Fortsetzung des „Apparatus" zu schreiben.

[2]) „Nunc deinceps Passavii degentem" heißt es in der handschriftlichen Ergänzung (von Muffat's Hand?) auf dem Exemplar von Kremsmünster.

[1]) Gottfried Muffat wird wohl ein Sohn Georg's gewesen sein; ein anderer Muffat, namens Johann Ernst, war ebenfalls Mitglied der Hofkapelle. (Vgl. Köchel „J. J. Fux".)

[2]) Die 12 Toccaten enthält auch das große Sammelwerk „Le trésor des pianistes".

[3]) „Muffat's Toccaten sind keine Gebilde des Übergangs oder der Verschmelzung verschiedener Formen: es sind in und durch sich bestehende Verkörperungen des kunstwürdig gehobenen Begriffs der Toccate, wobei Orgelklang und Spiel-Virtuosität, ehemals die Zwecke der Darstellung, jetzt nur Voraussetzung der letzteren geworden." (A. G. Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspiels." S. 159).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rietate distinctos Fasciculos congestis modulationibus, perquam studiose contextum et celsissimo ac reverendissimo C. B. Domino Johanni Philippo ex comitibus de Lamberg episcopo Passaviensi in longeevum continuo virtutis gloriosissimi regiminis augurium humillime oblatum, divatum, consecratum a Georgio Muffat. — Bekannter dürfte der von J. G. Walther citierte deutsche Titel sein: „Blumenbund lieblicher Balletstücke". Dr. L. Stollbrock stellt dieses Florilegium dem Apparatus an Wert mindestens gleich („Monatshefte" von R. Eitner 1890, S. 91) und wir können nur bedauern, daß wir von diesen Tondichtungen meines Wissens noch gar nichts in Neu-Druck besitzen. Es möge hier der Inhalt folgen nach obigen Monatsheften:

Fasciculus I. (Eusebia) 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Air. 3. Sarabande. 4. Gigue I. 5. Gavotte. 6. Gigue II. 7. Menuett (D dur).

Fasciculus II. (Sperantis Gaudia). 1. Ouverture, Andante presto. 2. Balet. 3. Bourrée. 4. Rondeau. 5. Gavotte. 6. Menuett I. 7. Menuett II (hypodorisch).

Fasciculus III (Gratitudo.) 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Balet. 3. Air. 4. Bourrée. 5. Gigue. 6. Gavotte. 7. Menuett (dorisch).

Fasciculus IV (Impatientia). 1. Symphonia, Allegro, Grave, Presto. 2. Balet. 3. Canaries. 4. Gigue. 5. Sarabande. 6. Bourrée. 7. Chacone (B dur).

Fasciculus V (Sollicitudo). 1. Ouverture, Andante, Allegro. 2. Allemande. 3. Air. 4. Gavotte. 5. Menuett I. 6. Menuett II. 7. Bourrée (A moll).

Fasciculus VI (Blanditiæ E moll). 1. Ouverture, Grave, Presto. 2. Sarabande. 3. Bourrée. 4. Chaconne. 5. Gigue. 6. Menuett. 7. Echo (E moll).

Fasciculus VII (Constantia). 1. Air. 2. Entrée des fraudes. 3. Entrée des insultes. 4. Gavotte. 5. Bourrée. 6. Menuett I. 7. Menuett II. 8. Gigue.

Wie mir Herr Stollbrock mitteilte, hatte er das Glück, diese wichtige Sammlung in Upsala aufzufinden. Eine zweite Sammlung mit demselben Titel (Florilegium), welche im Jahre 1698 erschien, hat eine sehr bemerkenswerte Vorrede[1]) über die Lullianisch-französische Art, Tänze aufzuführen; die einzelnen Kapitel heißen: I. Vom Griffe. II. Vom Bogen. III. Vom Takte. IV. Andere Eigentümlichkeiten der Lullianer, sofern sie uns zweckdienlich sind. V. Von der Anmut des Vortrages und den Verzierungen (besonders bemerkenswert!). Leider bin ich nicht in der Lage, zur Stunde Näheres über den Inhalt berichten zu können.[2]) Dasselbe muß auch von den im Jahre 1701 zu Passau edierten 12 Konzerten für Streichinstrumente gesagt werden. Der Titel soll heißen: „Auserlesener, mit Ernst und Lust gemengter Instrumentalmusic erste Versammlung"[3].) Die von Fürstenau mitgeteilte Vorrede bot einiges Material zu dieser kurzen Biographie. Johann Nik. Forkel erwähnt in seinem Werke „Allgem. Litteratur der Musik" (Leipzig, 1792) auf S. 497 ein in Breitkopf's Verzeichnis musik. Bücher auf Seite 61 genanntes Folio-Manuskript: „Notwendige Anmerkungen bey der Musik"; leider ist nirgends mehr eine Spur hievon zu entdecken. Möchten die Freunde Muffat'scher Muse sich zusammenthun, um in 12 Jahren den 200. Todestag durch (wenigstens teilweise) Herausgabe seiner bislang unbekannt gebliebenen Tonwerke und einer auf gründliche Archivstudien fußendem Biographie in würdiger Weise zu feiern![4])

[1]) Abgedruckt in Eitner's „Monatsheften" 1891, S. 37 ff.

[2]) Nach Stollbrock besitzt die k. k. Hofbibliothek die Baßstimmen.

[3]) Moritz Fürstenau, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden". 1861—62. — Die von Muffat beabsichtigte Fortsetzung dieses Werkes ist meines Wissens nicht erschienen.

[4]) Eine mit viel Wärme und umsichtiger Verwendung des schwer zugänglichen Materiales geschriebene Brochüre ist die Inaugural-Dissertation von Dr. Ludwig Stollbrock, betitelt: „Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Rostock, 1888." Allen Verehrern der beiden Tonkünstler sei das Studium genannten Heftes bestens empfohlen. Ich habe den Verfasser im brieflichen Verkehre auch als liebenswürdigen Kollegen auf dem Felde der Bibliographie kennen gelernt und verdanke ihm einige Notizen in vorliegendem Aufsatze. Leider kannte Stollbrock die zahlreichen Manuskripte Gottlieb Muffat's damals nicht aus eigener Anschauung. — Wertvolle Notizen verdanke ich ferner Herrn Robert Eitner—Templin, der mich in meinen bibliographischen Studien stets in liebenswürdiger Weise unterstützte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gottlieb Muffat (1690—1770).

Im Jahre 1690 am 25. April wurde laut Taufbuch der Dompfarre von Passau Georg Muffat's Sohn Liebgott (Gottlieb, Theophil, Amadeus) getauft. Dieses dürfte, wie schon erwähnt, ein sicherer Beweis sein, daß Georg schon in diesem Jahre und nicht erst 1695 (wie E. L. Gerber und wahrscheinlich nach ihm Fétis schreiben) nach Passau übersiedelte.

Gottlieb wurde der musikalische Erbe seines Vaters, welcher ihn aber wohl nicht weit über die Anfangsgründe der Tonkunst hinaus unterrichten konnte, da derselbe im Jahre 1704 starb. Wann Gottlieb zur weiteren musikalischen Ausbildung nach Wien übersiedelte, ist bisher noch nicht festgestellt worden. Da Georg selbst sehr tüchtige Schüler heranbildete (z. B. J. B. Samber), ist es nicht wahrscheinlich, daß er gerade bei Heranbildung seines hochbegabten Sohnes in den Elementen der Musik an seiner eigenen Lehrtüchtigkeit gezweifelt und ihn zur musikalischen Ausbildung fremden Händen übergeben hätte. Da zudem Georg noch in seinen allerletzten Jahren eigene Schöpfungen edierte, ist an eine Erlahmung seiner Geisteskräfte nicht zu denken.[1])

Sowohl in den „Versetten“ [2]) als in den „Componimentis“ gedenkt Gottlieb seines weltberühmten Lehrers Johann Joseph Fux; in letzterem Werke spricht er sogar von einem Unterricht von 30 (!) Jahren.[3]) Diese gründliche Schule von Fux[1]) förderte ihn zu einem ebenso tüchtigen Orgel- wie feinen und gewandten Claviercomponisten, dessen „Componimenti“ Stücke enthalten, welche an Geschmack, angenehmer Erfindung und Solidität mit den besten ihrer Zeit getrost sich messen können.[2]) — Doch kehren wir zu seinem Bildungsgange zurück. — Vom Jahre 1711—1717 treffen wir Gottlieb unter den „Hofscholaren“, als welcher er jährlich ein Stipendium von 360 fl. bezog. Fux spricht sich folgendermaßen über die Bestimmung dieser Institution aus: „Scholaren werden zu diesem Ziel und Ende gehalten, daß Ihro Majestät an guten Virtuosen keinen Abgang habe, und wenn selbe sich qualificirt gemacht haben, in wirkliche Dienste allezeit ohne Observation der Zahl angenommen werden.“ Da aber die auf diese Scholaren gesetzten Hoffnungen oft nicht erfüllt wurden, verringerte sich der hohen Spesen wegen die Zahl, welche von 5 auf 7, 9 und 13 gestiegen, immer mehr, bis die Scholaren um 1770 ganz verschwinden. „Die Gegenstände des Unterrichtes waren größtenteils Orgelspiel, daher auch Generalbaß, Kontrapunkt, Violin, Gesang und noch einzelne Instrumente, wie eben ausgezeichnete Lehrer und befähigte Lehrlinge sich zusammenfanden.“ [3]) Den meisten

[1]) Es liegt übrigens die Annahme sehr nahe, daß Georg seinen Sohn Gottlieb im Alter von 10 oder 11 Jahren als „Singknabe“ in die k. k. Hofkapelle nach Wien gesendet hat. F. X. H.

[2]) „Nachdeme unter Anleitung dess, ohne Schmeicheley besten Meisters der Welt, H. Joa. Jos. Fux, Kaiserl. Obrist-Capell-Meistern, durch viel-jährige Mühe in der Schlagkunst mich so weit, als möglich zu kommen gefliessen, habe mich bereden lassen in Vätterliche Fuss-Stapfen zu tretten; der anno 1690 als weyl. (Tit) Cardinal-Lamberg'scher Capell-Meister, ein grosses aus Toccaten Ciaccon etc. bestehend, auch zu Tag wohl gangbares Werk heraus gegeben: und diese meine Wenigkeiten der lehrnenden Jugend zu Nuzen, denen Liebhabern zu willfahren, bestmeynend in den Druck zu geben.“ Vorrede zu den „Versetl“.

[3]) Wie viel anders verhält es sich mit der heutigen Praxis. Klagt doch der berühmte Theoretiker Moritz Hauptmann: „Daß die Jungens nicht ordentlich fleißig sein wollen, sich zu gut halten zu arbeiten, damit der Blütenstaub ihrer Genialität nicht verwische, das ist der Jammer und eben darum eigentlich wird's nicht Ächtes und bleibt Dilettanterei, wie alle Künstlerschaft ohne den güldenen Boden des Handwerks, auf welchem die Alten ihre Bauten so sicher aufführten, daß sie stehen bleiben, wenn auch die Mode eine ganz andere geworden ist.“ (Briefe an L. Spohr und Andere. Herausgegeben von F. Hiller. Leipzig, 1876, S. 212).

[1]) Als Schüler von Fux lernte und lehrte später Muffat auch gründlich den auf den alten Tonarten aufgebauten Contrapunkt. Welch' große Stücke sein Lehrmeister auf diese leider wenig mehr gepflegten Modi hielt, kann man aus seinem „Gradus ad Parnassum“ ersehen, welches Werk bald nach seinem Erscheinen verschiedene Übersetzungen und Auflagen erlebte (neuerdings durch Heinrich Bellermann und Michael Haller den Anforderungen der neueren Zeit entsprechend ergänzt). Die große Verehrung der alten Tonarten war auch Mitgrund des bekannten Streites zwischen Fux und Mattheson, der von Ersterem in einfach-würdigem Tone, von Letzterem aber in pöbelhaft-roher Weise geführt wurde. Es war auch keine bessere Kampfesweise von einem Manne zu erwarten, der, wie Arey von Dommer richtig bemerkt, keinen Widerspruch leiden konnte und dem Gegner seine Feder als Zaunpfahl zu kosten gab. —

[2]) Arey v. Dommer, „Musikgeschichte“ S. 450.

[3]) L. v. Köchel „Johann Joseph Fux“ S. 229 bis 231. Als solcher Lehrer auf dem Klavier war auch später Gottl. Muffat thätig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Scholaren gelang es, als Hofmusiker Anstellung zu erhalten, allerdings oft erst nach 7, 10, 12 und mehr Jahren — vielen auch nicht. Die Rechnungsbücher weisen sogar 3 Hofscholaren auf, welche 22, 34 und 40 Jahre vergebens auf Beförderung hofften, bis der Tod ihnen die Augen schloß.

Am 3. April 1717 wurde Gottlieb Hoforganist [1]) und hatte nebst seiner Thätigkeit auf der Orgel auch als Klavierspieler bei Opern und anderen Aufführungen zu fungieren; welch' ausgiebigen Gebrauch man damals von letzterem Instrumente machte, weiß Jeder, der sich in der erwähnten Musikepoche orientiert. In dieser Stellung verblieb er bis zu seiner Pensionierung (1763) und war somit 46 Jahre im Amte. [2]) Zugleich war er, wie das Titelblatt der „Versetl" (s. unten) uns belehrt, Hof-Organist der verwittw. Kaiserin Wilhelmine Amalie. Über sein Leben finden sich wenige Notizen, welche wir hier folgen lassen. Vom Jahr 1723 ist ein Schriftstück von Fux erhalten, in welchem er den Kaiser bittet, den Gehalt von Gottlieb Muffat von 40 Thaler auf 50 zu erhöhen. Es werden in diesem Schreiben Muffat's Eifer im Dienste und seine Leistungen gelobt und der Kaiser daran erinnert, daß bei Hofe Muffat seine Kompositionen „mit Vergniegung Jhro Kay. May. hören machet."

Zehn Jahre später bittet Muffat durch Fux um die jährliche Scholaren-Bezahlung von 360 Gulden für seinen Sohn Joseph, was auch gewährt wurde; leider scheint Letzterer, der „in Clavir sonderbare Specimina spüren" ließ, den Hoffnungen nicht entsprochen zu haben, da er nach 22 Jahren als „Scholar" starb. — Bemerkenswerth ist in letzterer Bittschrift von Fux die Stelle, wo er der vorzüglichen Dienste Muffat's beim Accompagniren (Begleiten) von Opern und Kammer-Aufführungen gedenkt und erwähnt, daß Letzterer die Erzherzogin schon im 6. Jahre ohne jedes „Emolomento" im Klavier unterrichtete.

In so hervorragender Weise als ausübender und lehrender Musiker, als welcher er auf kaiserlichen Befehl bei der Königskrönung Karl VI. in Prag mitwirkte, war Gottlieb in kaiserlichen Diensten thätig. Er starb hochbetagt am 10. Dezember 1770 [1]) in Wien, nachdem er circa 7 Jahre vorher sich in den wohlverdienten Ruhestand hatte versetzen lassen. — Dieses in kurzen Zügen das jedenfalls ruhig verlaufene Künstlerleben Muffat's. Es sei mir gestattet auf seine 2 schon oben erwähnten Druckwerke näher einzugehen.

[1]) „Weillen die Scolaren zu diesem Zill vnd Endte gehalten werden, damit Ihro May. an guten Virtuosen keinen abgang haben solten, und wann selbe sich qualificirt gemacht haben, in die Würkhliche Dienst allezeit angenommen werden. Alss attestire hiemit, dass dieser Scolar Gottlieb Muffat durch seinen Vnermiedten vleiss vnd Emsigen Studio sich fähig gemacht hat, dass ihme nit allein alle Dienst können anuertraut werden, sondern dass er sich auch vor iedermann mit grossem Ruhm dörffe hören lassen; alss ist zufolg dessen, mein wenigste meinung, es möchte Ihme Muffat die gebettene wirkl. Organistenstelle allergngst. conferirt, vnd zu seiner beuorstehenden Reiss ein erkleckliche Besoldung ausgeworfen werden."

Placet Carl m./p.

Beide Bitten wurden also gewährt. Das Ziel der Reise wird nicht erwähnt; dürfte aber fast mit Gewißheit „Italien" gewesen sein. Von Leo Haßler bis einschließlich Mozart's Zeiten sehen wir eine hübsche Anzahl Musiker zur weiteren Ausbildung dorthin ziehen.

[2]) Über die Anzahl der Hoforganisten belehrt uns Fux in einem Gutachten vom Jahre 1728: „Wann ich mich nun erinnere, dass vor disen nit mehr alss 2: auf's höchst 3 Hof-Organisten waren: nach und nach aber die Zahl deren biss auf 7 angewachsen ist: deren 5 noch würkhlich dienen . . . . . benebens Ihro Kay. May. auch mir allergst. zu uerstehen gegeben haben, Selbe möchten den überflus deren Organisten nach eines und des anderen ableiben (Ableben) abgethan, und auf dem alten Fus gesezet oder aufs maiste 4 stabilirter haben." Diese Überzahl scheint nur vorübergehend (behufs Unterbringung der fähigsten Scholaren) gewesen zu sein, da Fux schon 5 Jahre später erwähnt, daß „dermallen nit mehr alss zwey zu diennen taugliche Organisten bey Hof sich befinden; diese aber die vilfältigen Dienste zu verrichten nit zulänglich sind." Unter den Organisten belobt Fux neben Muffat noch Reutter Georg sen. und Joh. B. Payer; von Letzterem sagt Fux: „war einer von denen besten Kay. Organisten." Köchel J. Fux. Beil. 154, 225, 220. Wer sich für die Geschichte des damaligen glänzenden, musikalischen Hofhaltes besonders interessiert, verschaffe sich folgende Werke Köchel's: „Die Kaiserl. Hofmusikkapelle" und „Die Pflege der Musik am österr. Hofe".

[1]) „Wiener Zeitung". Die Red. des K. M. J. weist auf L. Stollbrocks tüchtigen Artikel in der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft" (1892, 2. Heft S. 161—203) hin, welcher Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkomponisten Johann Georg Reuter jun. (dem Lehrer von Jos. Haydn) schildert und auch über Gottlieb Muffat ergänzende archivalische Nachrichten bringt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sein Erstlingswerk betitelt sich:

72 Versetl |

Sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchendienst bei Choral-Ämtern | und Vespern dienlich. Herausgegeben von Gottlieb Muffat Ihro jetzt Regier. Kayserl. Mayt. Caroli VI. Hof und Kammer-Organisten, wie auch Ihro verwitt. Kayser. Mayt. Wilhelminæ Amaliæ Hof-Organisten. | 1726. | Ohne Druckort.

Schöner Kupferstich.

Über dem Titel steht die Aufschrift: „Laudate eum in cordis et organo" mit dem Bilde der hl. Cäcilia nebst Engeln. — Alles in Kupfer gestochen.

Originaldrucke besitzen: Dr. Haberl, k. Bibliothek-Berlin, Bibliothek-Hamburg, k. Bibliothek-Dresden, k. Musik-Sammlung-Dresden, Kloster Kremsmünster und Unterzeichneter.

Muffat schrieb dieses praktische Werk, wie er in der Widmung an den Abt Blasius von St. Blasien (Schwarzwald) sich ausdrückt, „zu Bezierung des Gottes-Dienst und Behülff der Anfänglingen" und will „An den Leser" seine „Erstlinge dem Allerhöchsten und seinen Göttl. Dienst gewidmet haben; indem das Werklein besonders zu Choral-Ämtern und Vespern etc. dienlich" sei. „Ich habe zu dienen, und nicht zu prangen gesucht."

Das Werk enthält eine 12fache Reihe von je 6 Versetten oder besser „Fughetten"; jede Serie wird durch je eine kurze Toccata eröffnet. Diese Stücke überragen an Kunstwert durchwegs alle mir aus jener Zeit bekannten Orgelwerke, indem sie sehr wohlthuend von der damals üblichen Kompositionsart abstechen. Einen ebenbürtigen Rivalen neben Muffat als Orgelkomponisten in dieser (Kompositions) Art kann ich nicht nennen. Die Fugenarbeit speziell ist, wie man es bei einem so langjährigen und geachteten Schüler von Jos. Fux nicht anders erwarten kann, eine musterhafte — voll Fluß und Wohlklang. Es wird auch kaum ein theoretisches Werk über die Fuge geben, das nicht eine oder die ander Fughette ganz oder teilweise als Muster wiedergibt; statt weiterer Namen will ich bloß die vielfach aufgelegte und übersetzte „Abhandlung von der Fuge" von Fr. Wilh. Marpurg nennen, welches Werk allein 10 Fughetten teilweise abdruckt und der Verfasser hat sich wohlbekanntlich auch auf Fugen verstanden! A. G. Ritter, Fr. Riegel, Herzog und Unterzeichneter (in oben genannter Vereinsgabe des Cäcilien-Vereins) haben eine Anzahl Nummern aus besprochenem Werke abgedruckt. Eine hübsche Anzahl Neu-Abdrücke einiger Fughetten, welche teilweise durch notengetreue Beibehaltung derselben Druckfehler auf dieselbe getrübte Quelle hinweisen, teilweise durch Verwechslung Georg Muffat als Autor nennen, will ich stillschweigend übergehen.

Das 2. Werk von Muffat ist dem Klavier zugedacht und führt folgenden Titel: Componimenti Musicali per il Cembalo Di Theofilo Muffat etc. Scolpiti in rame e fatti Stampare Da Giovanni Christiano Leopold Intagliatore in Augusta (Augsburg). Format: Quer-Folio. Ohne Jahreszahl; doch dürfte das Werk ungefähr im Jahre 1735 erschienen sein.[1])

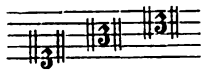
Dieser ausgezeichnet ausgestattete Band enthält, um die später allgemein gewordene Bezeichnung anzuwenden, suitenähnliche Folgen von Musikstücken und eine Chaconne. An Wohlklang dürften diese Klavierpiecen von ähnlichen Erzeugnissen seiner Zeitgenossen nicht leicht übertroffen werden; ja man glaubt vielfach, ganz moderne Kompositionen zu hören. Was Gründlichkeit der Arbeit anbetrifft, so gehören diese Stücke zu den allerbesten der Litteratur. Wer eine Anzahl Klaviersuiten von Händel durchspielt und dann zu Muffat's „Componimenti" greift, wird jedenfalls durch die Mannigfaltigkeit der letzteren recht angenehm berührt werden. Daß Händel in seiner „Cäcilienode" 2 Nummern aus den „Componimenti"[2]) verwertet, ist so recht bezeichnend, wie hoch er die Tonschöpfungen des genialen Muffat zu schätzen wußte.[3])

[1]) Vergl. oben genannte Schrift Stollbrock's S. 54—57.

[2]) Gleicher „Aufmerksamkeit" würdigte Händel eine Canzona des Kaspar Kerl, indem er selbe mit unterlegtem Texte als Chor in seinem Werke „Israel in Egypten" (Nr. 10 der Händel-Ausgabe) ohne Autorenangabe einreihte.

[3]) Aus dem „Componimenti" besitzen wir einige Nummern in Neu-Druck. Ed. Pauer („Alte Meister" II. Breitkopf und Härtel), L. Köhler „Klaviermusik aus alter Zeit" (Litolff-Edition), C. F. Weitzmann („Geschichte des Klavierspiels". Stuttgart, Cotta), Dr. Schletterer (Rieter-Biedermann), Becker (Ausgew. Tonstücke". Leipzig, Friese), Fischhof („Klass. Studien". Wien, Haslinger) u. A. — Eine vollst. Edition ist im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es sei hier noch der verwendeten Notenschlüssel in den zwei genannten Werken gedacht. In den „Versetl" trifft man neben dem Violinschlüssel und dem Baßschlüssel noch folgende  , um nach Möglichkeit die Hilfslinien zu umgehen.

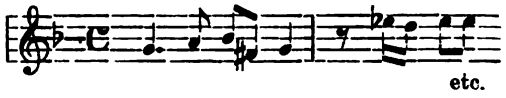
Wenn auch die Worte Mattheson's, daß „eine Haus-Geschäfftlerin manichmal mehr als 20 Schlüssel an einem Riemen erkennen müsse", die Beibehaltung der vielen Schlüssel in der Praxis befürworten, wurden dem spielenden Publikum doch noch weitere Erleichterungen geboten. In den „Componimenti" will Muffat „auf vieler Begehren ... der mehreren Schlüssel sich enthalten" (bei den Fugen und Phantasien ausgenommen) und „einen eintzigen Schlüssel und zwar meistentheils den Sopran oder Discant vor die rechte Hand", „den Baß, aber auch zuweilen den Alt wegen der Höhe der linken Hand" setzen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts treffen wir sogar Doppel-Ausgaben von einigen Werken, wovon eine für das obere System den Sopran-Schlüssel (C-Schlüssel auf der 1. Linie) und die andere den Violin-Schlüssel verwendet. In Frankreich sollen am Anfange dieses Jahrhunderts sogar Klavierauszüge von Opern gedruckt worden sein, welche der Gespensterfurcht vor dem Baßschlüssel durch Ersetzung desselben durch den Violinschlüssel (für die linke Hand!) vorbeugten (wie bei einem Teile unserer heutigen Zither-Litteratur).

Es sei mir schließlich noch erlaubt, auf eine Anzahl Werke von Gottlieb Muffat, die nur im Manuskript erhalten sind, aufmerksam zu machen, welche nach Fundorten geordnet sind.

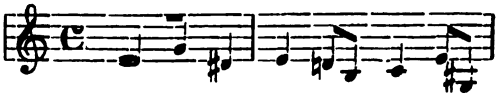
a) Dr. Chrysander (früher Zahn'sche Bibliothek) besitzt eine Missa in F und C.

b) Die k. k. Hofbibliothek in Wien ist im Besitze von 4 Werken, von welchen Band Nr. 18691 eine Anzahl älterer Tänze (Bastarde, Bourrée, Menuet, Gigue, Ciacone) Präludien für Klavier und in Abschrift die oben genannte „72 Versetl" enthält. In der Mitte des Buches ist ohne Autorangabe ein Teil der in meinem ersten Orgelbuch näher beschriebenen „Ariadne" von Johann Kaspar Ferdinand Fischer eingeschoben; ich habe auch nicht gezögert, den damaligen liebenswürdigen Conservator Dr. Faust Pachler darauf aufmerksam zu machen. Band 15935 enthält eine Partie in C für Klavier (Prälude, Fantasie, Sarabanda, Rigaudon, Menuett, Payfan), Nr. 16933 eine Sonata Pastorale zu 2 Violinen und 1 Violoncell. Von Georg und Gottlieb stammen die Kompositionen von Band Nr. 18685; von Ersterem die im Anhange des Apparatus sich befindenden „Nova Cyclopeias Harmonica" und, „Ad malleorum Ictus Allusio" und, wenn ich mich nicht irre, auch das mit „Feldschlacht" überschriebene Tongemälde mit sehr reicher Musikmalerei. Den Rest bilden alte Tänze (Gavotten, Gigue, Courante 2c.) mit vorangehendem Präludium von Gottlieb Muffat.

c) Die kgl. Bibliothek in Berlin bewahrt 4 Bände, wovon einer (15,781) die „72 Versetl" in Abschrift und 12 Präludien und 13 Fugen enthält. Die Fugen-Themata sind von mir genau notiert worden (siehe Anhang) und scheint mir deren Durchführung in den seltensten Fällen eines Gottlieb Muffat würdig zu sein, wie auch die Themata an sich nur zu oft verzopft sind. Fuge 5 ist die bekannte G-dur-Fuge aus den „Componimenti"; Fuge 8 wurde



von B. Cesi („Pezzi scelti di autori antichi") ediert, der aber „G. Frescobaldi" als Compositor nennt. — Ein anderer Band (15,780) enthält in italienischer Tabulatur (oben 6, unten 8 Notenlinien) dreizehn Toccaten und drei Fugen, eine hübsche Anzahl von „Capriccio" und 2 unüberschriebene Stücke. Eine Fuge ist identisch mit einer solchen aus dem vorigen Bande und eine andere Fuge



„Trésor des pianistes" enthalten; nur würde ich die Verzierungen in der Originalgestalt auch mit abgedruckt wünschen, damit man das Original vollständig besäße. Deutschland hat zur Stunde noch keine Gesammt-Ausgabe zu verzeichnen. Einen ausgezeichnet erhaltenen Originaldruck besitzt die k. k. Hof-Bibliothek in Wien, welches Exemplar ich längere Zeit gebrauchte.

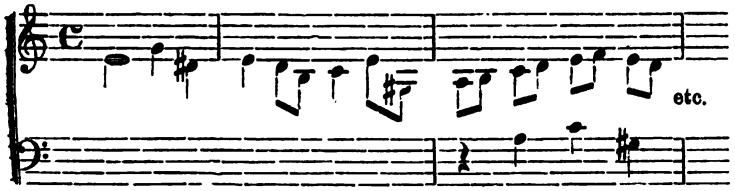
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist von Fr. Riegel („Cadenzen und Versetten von Kasp. Ett"; 3. Auflage besorgt durch Fr. Riegel. Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg) und im „Orgelmagazin" der Heinrichshofen'schen Musikhandlung (Abteilung A. Heft 1 S. 9) ebenfalls G. Frescobaldi zugeschrieben worden. — Zwei Hefte von Klaviersachen (2 Partien, bestehend aus vorwiegend bekannten alten Tanzformen) schließen meine Notizen ab.

Doch schon diese Andeutungen mögen genügen, um den Leser zu überzeugen, daß zur Feststellung der Werke Muffat's noch viel Arbeit erforderlich ist. Vorstehende bisher vollständigste Aufzählung der Manuskripte soll den Anstoß zu weiteren Nachforschungen geben. — Beiträge zur Erweiterung dieser Biographie sowie auch Korrekturen etwaiger Irrtümer nimmt der Verfasser mit vielem Danke entgegen.

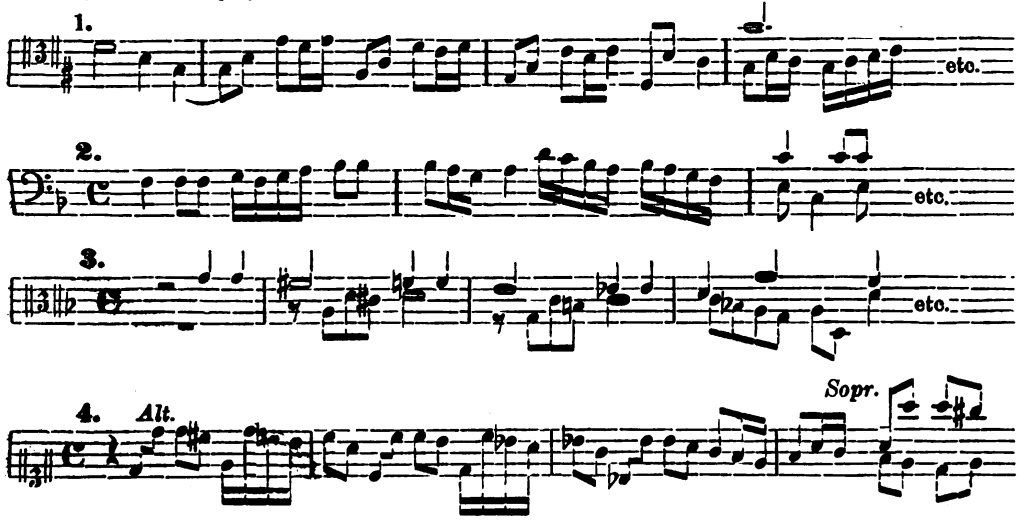
Anhang.

Thema der Fuge von Nr. 15,780. (Bibl. Berlin.)

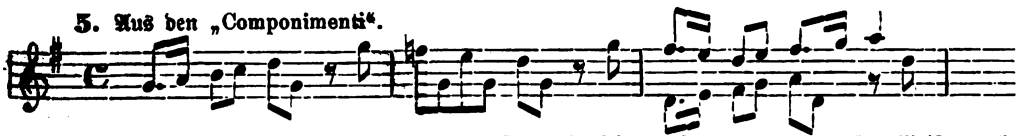


Eine zweite und dritte Fuge sind identisch mit Nr. 7 und 8 des Bandes 15,781.

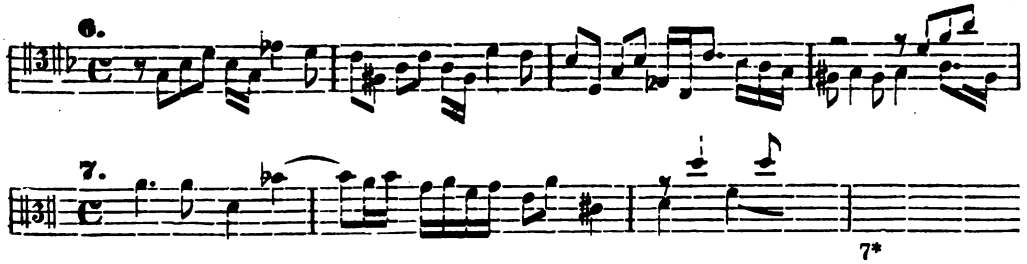
Themen der Fugen von Nr. 15,781. (Bibl. Berlin.)



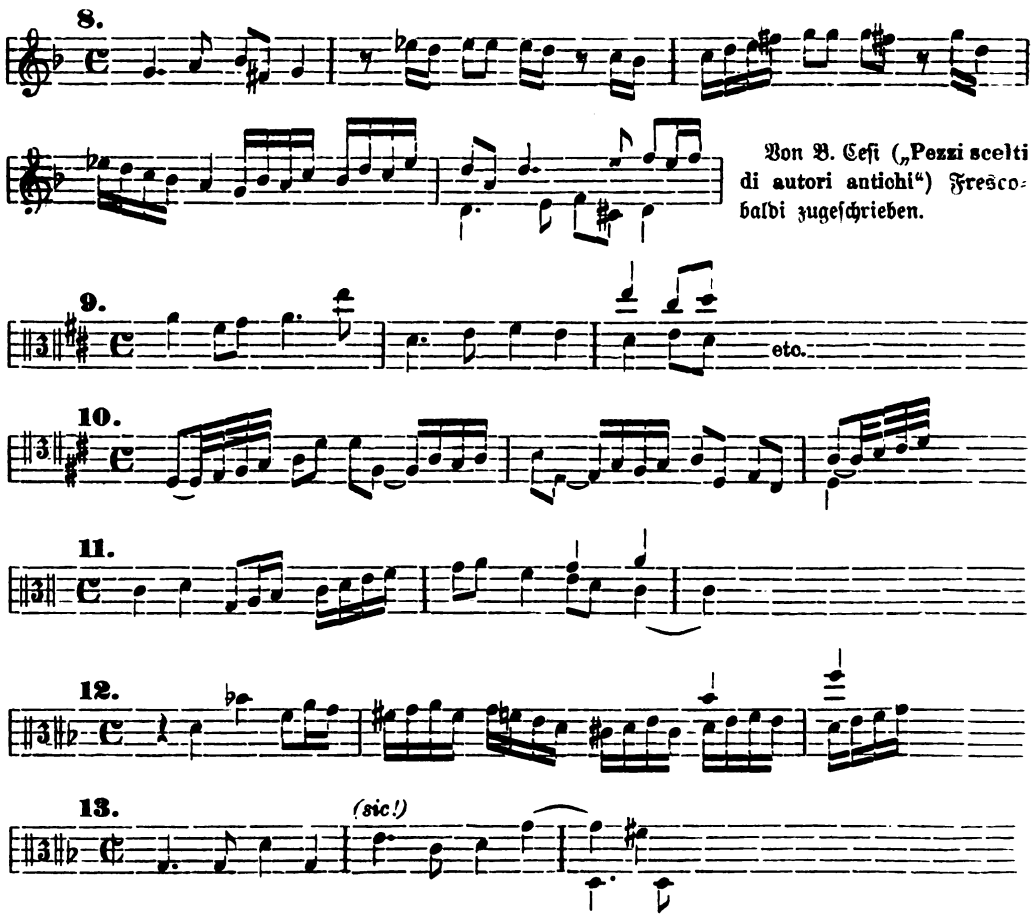
5. Aus den „Componimenti".



Fälschlich Georg Muffat zugeschrieben von Comer in seiner „Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrh. für die Orgel" (Berlin, Westphal).



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Von B. Cesi („Pezzi scelti di autori antichi") Frescobaldi zugeschrieben.

Ernst von Werra, Münsterchordirektor in Constanz.

Zur Geschichte der Singknaben-Institute.

In dem „Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1889" brachte der Unterzeichnete auf S. 68 ff. verschiedene archival. Mitteilungen über „eine kleine Musikkapelle aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts." Durch folgende Urkunden, welche aus dem Werke „Monumenta Germaniæ Pædagogica — Schulordnungen, Schulbücher und pädagogische Miscellaneen aus den Landen deutscher Zunge. Unter Mitwirkung einer Anzahl von Fachgelehrten herausgegeben von Karl Kehrbach. I. Band, Berlin 1886. VIII. Band, Berlin 1890" excerpirt wurden, sollen weitere „Bausteine für Musikgeschichte", speciell zu dem Thema „Geschichte der Knabenstimmen im Dienste des Kirchengesanges", herbeigeschafft werden.[1])

[1]) Siehe hierzu: Cäcilienkalender 1879, S. 57. 1882, S. 86. 1885, S. 16. 1889, S. 70. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885, S. 454. 465. 1887, S. 249. 250. 276. 277. 1891, S. 451. Monatshefte für Musikgeschichte 1877, S. 252. 253. 1887, S. 122. 1888, S. 15, 1878, S. 41. 1890, S. 188. 194. 197. A. v. Dommer, Elemente der Musik. Leipzig 1862. S. 259—262. A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1868. S. 428. H. Böckeler, Gregorius-Blatt 1881, S. 61. 97. 1882, S. 85. 125. F. Krieger, die katholische Kirchenmusik. Freiburg 1872, S. 157. J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik. II. Bd. Leipzig. 1801. S. 29. 63. 143. F. A. Gevaert, der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Deutsch von Dr. Rie-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. Schulordnung aus der Kirchenordnung der Stadt Braunschweig. 1528.

Van den cantoren in den scholen.

De beyden cantores in beyden scholen scholen na bevehle unde willen öres rectoris schölarbeid dohn gelick den andern gesellen. Dar över is öre sunderge ampt, dat se allen kynderen, gröt unde kleyne, gelert unde ungelert, singen leren, (alse Philippus Melanchthon[2]) in deme genomeden boke beschreven hefft,) gemeynen sanck düdesch unde latinisch, dar to ock in figurativis, nicht alleyne na gewänheit, sonder ock mit der tidt kunstlick,[3]) dat de kyndere leren vorstän de voces, claves unde wat mehr höret to sulker musica, dat se leren vaste singen unde renlick ꝛc.

Me wert hyr wol stedes vinden gesellen, de deme cantor helpen singen tenor, baß, alt. So schal sick de cantor in jewliker schole anrichten eynne cantoreye, dat he kan singen in figurativis to etliken tiden in der kerken, dar sine schole is, unde ock to tiden in den anderen kerken, velihte eyn mäl umme de soste wekene, so de predicatores unde dat volck in den anderen kerken sulcks gerne willen hebben.

Twe cantica, edder tome högesten dre, in figurativis up eyn mäl to singen, is genöch neven den orgelen, dat me des nicht möde werde unde unschicket anrichte. Wente andere lede, latinisch edder düdesch, nach gelegenheit der tidt, möt me ock singen.

Dar to schal he erwelen dre edder vehr gude jungen, de em den sanck vaste konen holden, overs alle andern jungen in öreme caspeln scholen mit mit singen. So etlike ungeschickede stemmen hebben, de kan me wol regeren, dat se metich singen unde hören na den anderen. Sus scholen in der schole alle kyndern unde jungen singen leren.[4])

Vam singende unde lesende der scholekyndern in der kerken.[5])

Vele de gelert synt möten bekennen, dat id en tor lere unde tor memorie geholpen hefft, dat se in der jöget mosten singen psalme unde etlike antiphen unde responsoria etc., welk ock plach mit guder meticheit gewönlick syn in kleynen steden unde ock in groten, alse noch, dar me nicht singet horas canonicas[6]) unde andere dinck des neyn ende is, dat ock vordretlick is geworden den presteren unde bevalen den drunkenen chorschöleren.

Darumme wille wy sulke nuttichеit unsen kynderen ock hebben, dat se avent unde morgen singen unde lesen alle dage welk me plecht to nömen vesper unde metten.[7]) Unde de to vorne so geleret hebben scholen

---

mann. Leipzig 1891, S. 16. P. G. Morin, der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Eine Antwort auf Gevarts Abhandlung über „den Ursprung des römischen Kirchengesanges." Deutsch von P. Th. Elsäßer. Paderborn. 1892, S. 6. J. Peregrinus, Geschichte der salzburgischen Dom-Sänger-Knaben. Salzburg 1889. Dr. Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Regensburg 1866. S. 107. 119. 127. 136. 152. 203. 209. Schaarschmidt, Geschichte der Kurrende (1807). Magdeburgische gemeinnützige Blätter. Magdeburg 1790. Der III. Bd. enthält u. a. den Aufsatz; Über das Singen der Chorschüler und der Kurrende. J. de Bordenave, Des églises cathédrales et collégiales etc. 1643. S. 534 ff. H. Sattler, die früheren Schülerchöre, nebst Bemerkungen über den im Braunschweigischen am spätesten aufgehobenen Chor zu Blankenburg. Abgedr. im Braunschw. Magazin, Jahrg. 1861, Nr. 34.

[2]) Vergl. die Anweisung Melanchthon's im kursächsischen Lehrplan bei Vormbaum, evangel. Schulordnungen I. 6: „Die erste stunde nach mittag teglich sollen die Kinder ynn der musica geübet werden, alle, klein und gros." Desgleichen I. 8: „Die stunde nach mittag sollen sie mit den andern ynn der musica geübet werden."

[3]) Nicht allein praktisch, sondern auch theoretisch.

[4]) Mon. Ger. Pæd. I. 34. Eine ausführliche Besprechung dieses Werkes siehe in der „Kathol. Lehrerzeitung" Paderborn. 1891. S. 274.

[5]) Während die Kirchen-Ordnung von 1528 sich in den Vorschriften über die Organisation des Unterrichts durchweg an den Melanchthon'schen oder kursächsischen Lehrplan eng anschließt, gibt sie hier weit detaillirtere Anweisungen als sie in den betreffenden Abschnitten des Visitationsbuchs „Von teglicher vbung ynn der kirchen" (Corpus Reformatorum. Halle 1834—1860. XXVI, 83 ff.) enthalten sind. Vergl. auch Luther's Vorschrift in „Deudsche Messe vnd ordnung Gottisdinsts" vom Jahre 1526 bei Richter, evangel. Kirchenordnungen I. 38. Zum Verständnis der auf die Schülergottesdienste bezüglichen Bestimmungen dient besonders L. Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges. Göttingen 1865. I. 513 ff.

[6]) Schon Benedikt von Nursia († 543) hatte für die Konvente seines Ordens regelmäßige Gebetszeiten festgesetzt und aus den Klöstern gingen dieselben auf die Dom- und Kollegiatstifte über als Teil der vita canonica. Sie erhielten daher den Namen horæ canonicæ. Vergl. Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst. Regensburg 1891. S. 107. Schöberlein l. c. I. 516. 595.

[7]) Vergleiche hierzu: „Metten und Vespern, ein Erbgut der lutherischen Kirche. Von G. Postler." Flieg. Blätter 1886, S. 6. 29. Gregor. Blatt 1882, S. 4.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unſen kynderen dat ock nicht vorgunnen,[8]) ſe ſcholen de brugge nicht upwerpen, wen frame lüde over dat water willen navolgen. Wat en geholpen hefft, wert anderen ock helpen unde ſchal nu dorch Gades gnade mehr noch helpen, de wile id metich ſchal unde ſchickelick gehölden werden, deme anderen studio unſchedelik unde unvorhinderlick, dar to ock neyne antiphen,[9]) responsorium[10]) edder wat anders ſchal geſungen edder geleſen werden, id ſy denne alleyne uth der hilgen ſcrifft unde nach der hilgen ſcrifft meyninge. Dar up ſcholen ſehn de ſcholemeyſtern, dat id nicht anders to ga. Ock ſchal nu beter vlyt vohrgewendet werden, dat de kyndere dat latin dat ſe ſingen unde leſen, leren vorſtahn. Mit ſulker wiſe werden ſe gewanet tor hilgen ſcrifft ſchyr mit ſpele gande. Darumme ſchal id alle dage mit diſſeme ſtucke geholden werden, alſe hyr na ſteyt.

Alle werkel dage ſchal de cantor to ſunte Marten[11]) unde de cantor to ſunte Catharinen mit allen jungen ſyner ſchole in de kerke, tor ſcholen belegen, gan, des morgens to achten, des avendes to twen, doch up ſulke tidt, dat de predige nicht dar dorch werde vorhindert. De coſtere[12]) in den beyden kerken ſcholen dar to lüden, up tidt alſe en de ſcholemeyſtern unde predicanten dar ſulveſt[13]) bevehlen werden. Deme cantor ſchal noch eyn van den geſellen helpen, dat ſe konen pſalme ſingen up beyden choren.[14])

Des morgens ſcholen twe jungen up eynner ſundergen ſtede imme chore anheven eynne antiphen, unde balde na deme anhevende ſcholen twe andere jungen, ock up eynner ſundergen ſtede, anheven eynnen pſalm von den de me nömet de metten pſalme, nach deme tono der antiphen. Den ſulvigen pſalm unde noch eynnen edder twe tar do, dar na ſe lanck edder kort ſynt, ſchal me up beyden chören, verſch umme verſch, latiniſch mit deme Gloria Patri, uth ſingen, dar to eynnen octonarium uth deme pſalme Beati qui sunt integri in via etc. mit deme Gloria patri, unde dar up de antiphen.

De pſalme ſcholen nicht overgerumpelt werden, ſunder ſyn syllabitim pronuncieret, mit eynnem gudeme medio,[15]) unde dat up deme anderen chore nicht werde dat andere verſch angehaven, ehr dat vorneſte uthe is. Jagen wert je neyn nöt ſeyn, me neme deſte weyniger pſalme unde ſinge de ſulvigen recht. Orers dat unbeſchedelike unde feſtlike monnekeſlepent[16]) lavet ock nemand de vorſtand hefft. Gelerde geſellen werden ſick wol hyr inne ſchicken mit den kynderen.

Balde na der antiphen ſchal ein junge bereyt ſyn, vor dem pulmete dar me id wol hören kan, unde leſen eynne latiniſche lectie[17]) uth deme nyen teſtamente, ſoſſe edder achte regen lanck,[18]) nicht vele, dar na id de sententie liden will. De lectie ſchal geleſen werden mit ſulkem tono, alſo me lectien plecht[19]) to leſen in der metten, dat ende overs, alſe me plach[20]) enden, wen me las eyn prophetia,[21]) alſo: sol sol sol la sol fa fa. Jube domine, edder Tu autem domine, darven ſe nicht ſeggen, ſonder ſcholen anheven mit deme titel des bokes unde des capitels dar uth ſe leſen, alſo: Le tio sancti evangelii secundum Mattheum capite primo, secundo etc., Lectio epistole beati Pauli apostoli ad Romanos capite duodecimo etc., Lectio Actorum apostolorum capite quinto etc., unde in der avent lectie: Lectio libri

[8]) Das Verbum „vorgunnen" bedeutet ſowohl mißgönnen als gönnen. Vergl. Schiller-Lübben, Mittelhochdeutſches Wörterbuch V. 358. Hier iſt nur die erſte Bedeutung möglich. Die hochdeutſche Ausgabe der Kirchenordnung hat „weren" d. i. verwehren. L. Hänſelmann ſtreicht in ſeiner Ausgabe der Bugenhagen'ſchen Kirchen-Ordnung für die Stadt Braunſchweig. Wolfenbüttel 1885. S. 138 ꝛc. die Negation.

[9]) Kornmüller l. c. 27.

[10]) Kornmüller l. c. 262.

[11]) Der Cantor zu St. Martin.

[12]) Der Küſter.

[13]) Daſelbſt.

[14]) Die Schüler teilten ſich bei dem Singen der Pſalmen in zwei einander gegenüberſtehende Chöre, welche abwechſelnd ſangen und jeder unter der Leitung eines Lehrers ſtand. Schöberlein l. c. I. 555.

[15]) Cäcilienkalender 1879, S. 69. Haberl, Magister choralis (8. Aufl.) S. 127. Stenograph. Bericht über die VII. Generalverſammlung des Cäcilienvereins in Biberach 1877, S. 22. Schöberlein l. c. I. 552. 594.

[16]) Mönchsgeſchlepp (ſchleppender Geſang) lobet auch niemand.

[17]) Über die bibliſche Leſung in den Horen und ihre Verwendung in den Schülergottesdienſten vergl. Schoeberlein l. c. I. 611.

[18]) ſechs oder acht Reihen (Zeilen, Verſe) lang.

[19]) pflegt.

[20]) man pflegt.

[21]) Kornmüller l. c. S. 250. Schoeberlein l. c. I. 192. 196.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Geneseos capite primo. In principio creavit Deus etc., item Lectio Esaie prophete capite etc. Na deme ersten jungen schal balde eyn ander vortan lesen, ock so, doch ane vohr rede, unde flux na deme anderen de drudde ock so, dat se to samende uth lesen eyn halff capitel edder ein gantz, darna de capitele lanck edder kort synt — wente etlike capitele synt so lanck, dat me wol dre morgen konde dar uth lesen in korte lectiones — dat de kynder nicht dar mede beschweret werden unde so weynich desto vlitiger leren. Na den dren schal de verde junge balde, wat de anderen latinisch hebben gelesen, düdesch lesen, doch nicht mit gesange,[22]) sonder lude unde slicht, alse me plecht eyn evangelion up dem predickstole to lesen, nicht stamerende, nicht hastig, nicht unvorstendich, sonder bedütlick, beschedelick, distincte unde syn uth deme munde vorstentlick. Darumb möten ock de schat casten heren[23]) in allen paren vorschaffen in de scholen latinische unde düdesche biblien.

Balde dar up schal de cantor alleyne singen dat erste halve versch vamme Benedictus,[24]) nach deme tono der antiphen de he gedenket na deme Benedictus to singen. Dat Benedictus schal geendet werden na gewänheit up beiden chören.

Na der antiphen late me de kyndere up de kne vallen unde seggen: Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Pater noster. De predicante spreke: Et ne nos. Ostende nobis domine misericordiam tuam. Responsio: Et salutare tuum da nobis. Dominus vobiscum. Dar up singen twe kyndere Benedicamus.

Dit alle, wen me id gewanen wert, wert kume eynne halve stunde waren.

De cantor schal den kynderen mennigerleye gute antiphonen leren, dat nicht vordretlick stedes eynnerleye werde gesungen. Möt he doch sus alle dage eyne stunde mit den jungen singen, mit etliken wat behendes, mit anderen wat ringes unde graves.[25])

Des avendes edder to der vesper schal id na aller wise mit der antiphen vohr unde mit den vesper psalmen, doch ane den octonarium, geholden werden alse des morgens. De vehr lectien overs scholen syn uth deme olden testamente. Dar na schal me singen de köstelen[26]) hymnos feriales, alle dage eynnen, edder ock to tiden andere syne hymnos Ambrosii, Prudentii etc., der hilgen scrifft gelickmatich.[27]) Unde na deme hymno dat Magnificat, alse vamme Benedictus gesecht is. Dar na Kyrie eleyson etc.

Des hilgen avendes overs unde des hilgen dages tor vesper schal id ock so geholden werden in allen vyff groten paren. Wente denne schal eyn geselle in syne pare gän, mit den jungen de dar öre olderen hebben. Eyn predicante mach em de psalme up eynnem chore helpen singen. Overs na den lectien, ehr me den hymnum singet, schal me singen eyn responsorium, unde de ungelerden kyndere, de ersten singen leren, scholen dat versch alleyne singen in deme responsorio mit deme Gloria patri. Na deme Benedicamus schal me lesen Nunc dimittis, lanckſam, mit eynneme medio, doch sine tono, up beyden choren de versche umme schicht, mit deme Gloria patri. Dar up balde gesungen den hymnum tome heren Christo: Jesu, redemptor seculi, verbum patris altissimi etc.,[28]) mit gelikeme sange unde mit eynner langen note edder pause, wen eyn dimetrum uthe is, welck ock syn were in anderen hymnis to holden.

Na deme hymno, wen dat Amen gesungen is, so late me de kyndere by paren tuchtich uth der kerken gan, unde up deme kerckhave geve me en vorlöff[29]) etc. Wente se overs up sulke hilgeavende unde hilgedage scholen in öre pare kamen, so lere me se, dat se sick nicht samelen up eynne stede in der kerken unde driven bövereye, sunder eyn jewelick neme lever mit sick synen psalter, edder syn nye testamente, edder wat anders, unde lese in eynner

[22]) Schoeberlein l. c. I. 611. 192. 196.
[23]) Vorsteher der Kirchenkasse.
[24]) Lobgesang des Zacharias Luc. 1. 68—79. Schoeberlein l. c. I. 656.
[25]) Etwas Geringes und Gewöhnliches, das keine große Geschicklichkeit erfordert.
[26]) köstlichen.
[27]) gleichmäßig.
[28]) Abgedruckt bei Ph. Wackernagel, das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig 1864—1877. I. 83. Vergl. auch H. A. Daniel, Thesaurus hymnologicus sive hymnorum canticorum sequentiarum circa annum M D usitatorum collectio amplissima. 5 tomi. I. Halis 1841. II-V. Lips. 1844—1856. Bd. I. S. 2. 38.
[29]) Urlaub; man entlasse sie.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

banck edder stede, so lange dat na deme lüdende de geselle uth der scholen kumpt unde kloppet mit deme stocke imme chore. Denne scholen se tüchtig int chör gän etc.

Des sundages up den morgen, wen me den catechismon hefft in den paren geprediget unde eyn düdesch let dar na gesungen, scholen dar bereyt syn, alse des avendes to vorne, de kyndere de in de pare hören mit öreme gesellen unde lesen latinisch up beyden chören, lanckſam, sine tono, umme schicht, den chatechismon mit disser wise.

De geselle schal ersten mit lanckſameme unde middelmatescheme stemmen spreken:

Hec sunt precepta domini Dei nostri.

Na deme sulvesten stemmen scholen de kyndere alleyne, lanckſam unde beschedeliken, up beyden choren, umme schicht, eyn jewelick chor syne rege lesen, also hyr de rege na synt geschreven:

Ego sum dominus Deus tuus. Non habebis deos alienos coram me.

Non assumes nomen domini Dei tui in vanum. etc.

Wenn de chatechismus latinisch so up beyden chören ummeschicht gelesen is van den kynderen, so scholen balde bereyt stän 11 jungen de de antiphen anheven, unde twe de den psalm anheven, dat me singe psalme mit eynnem edder twe octonariis unde lese lectien, alse tovorne gesecht is. Na den lectien schal me singen eyn responsorium, unde de kleynen kyndere scholen midden ime chore tosamen kamen unde singen dat vers unde dat Gloria patri. Dar na schal me singen Te Deum laudamus latinisch, dat mach me ock to etliken tiden up den orgelen spelen, alse ock tor [30]) vesper den hymum unde Magnificat.

Na dem Te Deum, Kyrie eleyson ut supra cum collecta et Benedicamus. Dar na scholen de kyndere ruhm hebben vor der missen ein weynich heym to gan. Darumme möt me dat Te Deum up den orgelen nicht lange spelen, besundergen des wynters.

De leyen de up disse tidt lust hebben in der kerken to syn, de mogen gän in de kerken dar me up diesse tidt geprediget unde hören Gades wört. Willen se gerne Te Deum laudamus düdesch singen, alse se ock gerne scholen dohn, so singen se des namiddages wör me prediget, dar hebben se rumes genöch to singen, so doch, dat dat singent der predike wike. Sulke latinische gesenge werden den leyen öre düdesche gesenge nicht vorhinderen, wente se werden gesungen werden, we de leyen in der kerken mit predigen tohören nicht to schaffen hebben. Se werden doch sus [31]) genöch düdesch to singen krigen. Wente vor allen sermonen unde na allen sermonen scholen se singen, unde dat meyste van der missen.

Wenn overs wör eyn sermön schal geschehn, unde dar sulvest singen de kyndere vesper, so schal id so to gän. De psalme scholen de kyndere latinisch singen unde de lectien lesen, alse gesecht is. De vile sammelen sick de leyen. Balde na den lectien scholen de leyen unde scholere umme schicht singen eyn düdesch let edder eynnen düdeschen psalm. Dar up schal volgen de predige.

So hebben id de hilgen bischope eddere prestere wandages [32]) geholden. Wen öre volk to samende quam, so las me där unde sanck wat gudes uth der hilgen schrifft, deme volke to beteringe, [33]) alse noch na wiset de singende misse. Unde de bischop trat up unde lerede dat volck unde lede em vohr uth der hilgen schrifft, nicht eyn gantz caput, sunder eyn part van deme capite, welk me darumme hefft genömet capitulum, dat is eyn kleyn caput edder eyn part van dem capite. Also synt noch vorhanden de homilien der doctorum, dat synt predigen, alse se dem volke de evanglia geprediget hebben. Augustinus hefft den gantzen Psalter synem volke geprediget, alse dat grote bock Augustsni betüget, welk up den Psalter gescreven is. Item he hefft sermones gedän de verbis domini. Item de verbis apostoli. Des geliken Ambrosius ock, Chrysostomus unde de anderen alle etc., so lange dat andere prestere edder bischope wen de, de Paulus bescrivet, synt geworden. De hebben mit ören monnecken unde papen [34]) dat capitulum in de bedeböke gebracht, dat se also mit eynnem Deo gratias dar van könen kamen. Scholden se dat capitulum up den predickstöl [35]) bringen, so wolde id mehr moye kosten.

[30]) auch zur.
[31]) sonst, auf andere Weise, im übrigen.
[32]) früher, ehemals, vorzeiten.
[33]) zur Besserung.
[34]) Mönchen und (Pfaffen) Weltgeistlichen.
[35]) Predigtstuhl, Kanzel.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Darumme is ock alle unse kynder singent, ock wen me nicht geprediget up de stunde, dar hen gestellet, dat se nicht alleyne dar dorch gövet werden unde gewennet tor hilgen schrifft, sonder ock, so etlike andere in der kerken weren, mögen to hören lectien, latinisch unde düdesch, nach öreme vorstande, alse Paulus lernt 1 Corin. XIV.

Wen nu de predige under der vesper, alse gesecht is, uthe is, so schal me wedder eyn düdesch let singen na deme bede. Dar mede geyt dat meyste volck wech. So scholen de kyndere den hymnum unde Magnificat etc. vortan singen, dar to mach me up den orgelen spelen. Dat responsorium overs mögen se denne anstän laten, dat id nicht to lange ware. Sulke vesper wert alleyne tho vallen des hilligen avendes, wör de superattendente unde syn adjutor predigen werden.

Wen de kyndere des sanges gewannt werden, so schal de cantor en dre responsoria leren, dat de gesellen mit en singen des hilgen avendes eyn, dat ander des hilgen morgens, dat drudde des anderen avendes, dat so de kyndere beste mehr leren singen. De cantor mit den gesellen scholen sick ock in den antiphenen unde responsorien unde hymnis schicken nach der tidt unde nach den festen, doch dat uth der hilgen schrifft sy desanck, edder sus nicht unchristlick. Sulck kan me wol uth den sanckböcken uth noteren, dat me id des anderen jares wedder kan singen, so me nicht beters wet edder hebben kan.[36]) Dar to scholen se ock geschicket syn mit den lectien uth deme olden testamente, dat se de kyndere wisen up de böcke, dar uth se mögen leren de historien unde gude leren unde prophetien. Darumme mögen se wol vele capitele ungelesen laten, den kynderen nicht sundergen denstlick. Dat nye testament schal gantz gelesen werden.

De scholemeystere scholen ock vlitich dar up sehen, dat up etlike tide unde feste de dageliken kercklectien nabliven[37]) unde sunderge lectien werden gelesen, de sick wol rymen mit den festen unde sundergen tiden, id sy[38]) des avendes edder des morgens, uth dem olden edder nyen testamente, dar is nicht angelegen, alleyne dat id ordentlick to ga, to beteringe der kynderen.[39]) Also mach me van dominica Judica bet up Paschen des avendes unde morgens lesen laten uth den vehr evangelisten wat gescreven is vamme lidende Christi, unde dar manck[40]) ock dat XIII. capitel Joannis. De Paschen weke över, wat de vehr evangelisten van der upstandinge Christi gescreven hebben, dar to ten sermon Christi na deme letsten aventmale gedän, welken Joannes beschrifft cap. XIIII. XV. XVI. XVIII., so lange na Paschen, dat se den uthlesen des avendes unde morgens. Uppe Ascensionis Act. 1. Up Pynxten dat andere capitel, dat drudde, dat vehrde edder mehr ex Actis apostolorum. Up Wynachten uth deme Luca unde etlike prophetien uth dem propheten Esa. IX. XI. XII. XXV. XXXV. XL., unde schyr vortan wat me wil usque ad finem libri. Item Ezechielis XXXIIII., Michee IIII. unde V. unde andere prophetien mehr. Des geliken mogen se ock up andere tide dohn unde vorordenen wat nutbares den jungen to lesen, unde achten dar up, dat de jungen jo bescheydelick leren lesen unde merken unde mit rechter wise lesen de cola, commata unde periodos unde interrogationes, unde wen se pauseren, de monosyllaba unde indeclinabilia etc. Sulke texte overs, wen de vele synt, up sunderge tiden gelesen, kan me wol stän laten, wen se wedder vohrvallen in den dageliken lectien.

Den psalm Beati qui sunt integri in via etc. schal me des morgens neven den anderen psalmen so vordehlen, dat he uth kumpt umme de drudde weke. Dat kan also geschehen. Des sundages, wen me en anvenget, so schal me singen twe octonarios, doch mit eynnem Gloria patri, uppe den anderen twen sundagen unde allen werkeldagen men eynnen octonarium, so kumpt he uth, dat me en des vehrden sundages mit twen octonarien to singen wedder anvenget.[41])

[36]) nichts Besseres weiß oder haben kann.
[37]) unterbleiben, unterlassen werden.
[38]) es sei.
[39]) zur Besserung der Kinder.
[40]) und dazwischen.
[41]) Mon. Ger. Pæd. I. 38—46.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Schulordnung der städtischen Lateinschulen. 1535.

Ordeninge so ein erbar radt den scholmestern der drier scholen Martini Catharine unde Egidii vorgeschreven unde gestalt hefft. ao. d. 35.

. . . Darto dat alle knapen des dages eyne halve stunde syngen und de andern halvestunde precepta musices lernen . . .[42])

III. Schulordnung aus der „Kerken-Ordeninge im lande Brunschwig Wulffenbuttels deles.“ 1543.

Van övinge der scholeren.

. . . Alle werckeldage scholen und möten se eine stunde, nomelick tho twelff slegen im middage, tho der musica hebben, in welcker de cantor edder de scholemester de knaven nicht alleine in cantu plano edder chorali, sunder ock in figurali underwisen und wol öven schal, und moten em de anderen gesellen hirinne helpen. Ock schal de cantor cantum figuralem in de kercken bringen und darmit de jogent Got tho lavende lustick maken . . .[43])

IV. In welcher Tageszeit, resp. um welche Stunde man den Musikunterricht zu erteilen pflegte, ersehen wir aus folgendem: Lehrpläne der städtischen Lateinschulen. 1535. . . . A prandio hora 12 aut docetur musica aut cantatur . . .[44]) Lehrplan und Schulgesetze der städtischen Lateinschulen. 1546. . . . Prima classis. Post meridiem Martis Jovis Saturni audiunt pueri contiones. . . Secunda classis. Post prandium hora 12 legitur musica per omnes classes primarias. . . Tertia classis. Post prandium hora 12 audiunt musicam ex compendio. . . Quarta classis. Post prandium. Hora 12 discunt musice compendiolum. . .[45]) Auch die folgende Notiz aus ebendemselben Lehrplan mag hier eine Stelle finden. . . Pueri sua studia semper incipiant cum invocatione, constantes aliquem himnum sacrum, et unus ex eis finito himno recitet aliquam orationem, mane matutinam ex catechismo vel similem aliquam, post meridiem vero de invocatione spiritus sancti aliquam.

Die { Lune, Martis, Mercurii, Jovis, Veneris, Saturni } cantabunt { Somno refectis artibus. / Jam lucis orto sidere. / Lucis creator optime. / Ecce iam noctis tenuatur umbra. / Nocte surgentes. / Primo dierum omnium.

Post meridiem.

Die { Lune, Martis, Jovis, Veneris } cantabunt { Veni creator. / Veni sancte. / Nunc sancte et Rerum potens. / Rerum deus et Te lucis coniunctim.[46])

Gesetze und Lehrpläne des Pädagogiums im Brüderkloster. 1547. . . . Post meridiem. Hora 12 audiunt pueri musicam in minoribus scholis, quilibet in ea urbis parte in qua habitant, et simul etiam ibidem chorum visitant et pretium scholasticum persolvunt. . . .[47])

V. In der „Schulordnung der Prälaten und des Rats. 1478. De regimine scholarum“ wird verlangt . . . Item de mestere myt den oren schullen ore scholere dar to holden, dat se flitliken tor schole gan, unde se in redelikeme dwange holden, unde one truweliken leren dogede, gude sede unde de frigen kunste na wontlikere wise, unde sunderliken, dat se latin spreken unde oren sangk leren. . .[48])

VI. Schulordnung des Rats. 1596.

Unser eines erbarn raths zu Braunschweig christliche anordnung, wie es hinfuhro in unsern gemeinen stadt schulen soll gehalten werden.

Der zehende Articul. Von den elemosinis pauperum oder unterhaltung der armen. Nachdem es christlich und billich ist, das man sich auch unter andern armen der schuel jugendt trewlich annimpt und

[42]) Ebendas. I. 47. Der I. Band bezieht sich nur auf die Stadt Braunschweig.
[43]) Mon. Ger. Pæd. VIII. 15.
[44]) Ebendas. I. 50. confr. Peregrinus l. c. S. 164. 23tio.
[45]) Ebendas. I. 66. 67. 68.
[46]) Ebendas. I. 69.
[47]) Ebendas. I. 78. Siehe weiter I. 153. 154. 155. 166. 169.
[48]) Ebendas. I. 22.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ihnen wochentlich etwas reichet und zustewer gibt, bleibet es billich bey solcher gewohnheit, doch das sich auch die symphoniaci und currendarii richtig in einsamblung und gebrauch solcher allmosen, wie itzt folgen wirdt, erzeigen.

Lex prima. Erstlich sollen die currendarii zwei provisores haben, die sollen in gegenwarth des superintendenten, der visitatorn und des rectoris jehrlich zwier nach Ostern und Michaelis die arme knaben einschreiben und zuvor berichten, ob bißhero mangel eingefallen wehre, das man sich daraus bespreche, darnach die currendarios ein jeden umb seinen nahmen, eltern, hospitem, profectum und mores befragen und nach befindung der sachen sie auffnehmen oder rejicirn oder ein zeitlang suspendiren. Man soll aber allezeit bey einer gewissen zahl pleiben, so viel muglich, und die jennigen welche reiche eltern oder freye hospitia haben oder symphoniaci seindt oder wegen des weichbildts in andere schulen gehoren, oder die albereit einen bruder in der currenda haben oder frembt hergekommen und noch nicht in tertiam tuchtig seindt, nicht auffnehmen, es sey dan, das es die hogste armuth und noth erfordere und man an ihnen ein fein ingenium und profectum spure und solchs der vorrath tragen konne.

Lex Secunda. Die currendarii sollen alleweg ihre gewisse præfectos, divisores und collectores haben. Die præfecti sollen den catalogum currendariorum allewege vor dem außgehen ablesen, die absentes notiren, sie auff den gassen regieren, in der schuel alle responsoria und antiphen anschreiben, mit den knaben ubersingen und von den novitiis nichts einzuschreiben nehemen. Die divisores sollen gleichheit in abwegen deß brodts halten, nichts voruntrewen. Die collectores sollen aller gassen und heuser gelegenheit wissen, wo man brodt und wo man geldt gibt, keine furbey gehen, auch von brodt und geldt nichts unterschlagen, damit nicht durch ihre unwissenheit, unachtsambkeit und abzugk die anderen vorvortheilet werden.

Lex Tertia. Die currendarii sollen alle mitwochen und sonnabents hora prima in der schul sich alle versamblen, ihre responsorien, antiphen und andere lieder de tempore von der taffel abschreiben, uberfingen und lernen, und wan sie umbsingen wollen, alle præsentes sein in puncto, außharren, alle ihre bucher fur sich haben, vleißig und deuthlich singen, still, zuchtig und langsamb vortgehen, auch außer der currende niemandt fur den thuhren liegen und betlen, sonsten in den kirchen alleweg fruhe zur metten sich einstellen. Welcher muthwillig wieder dieser stuck eins handelt, soll nach gelegenheit seinen partem halb oder gantz endtberen oder wohl gahr excludirt werden.

Lex Quarta. Die außtheilung soll von den provisoribus in presentia visitatorum des sontags und donnerstags hora II richtig ohn ansehen der person geschehen. Da etzliche wahrhaftig strafflich, soll ihnen nach gelegenheit der vorberechnung mit einwilligung der visitatorn etwas abgekurtzt oder sie suspendirt werden. Den præfectis, divisoribus und collectoribus soll man fur die muhe etwaß zuvor geben, das uberbliebene geldt zehlen, ins buch verzeichnen und in die laden schutten, was man aus der laden zubueßet, alleweg auffschreiben, die zinse welche jehrlich auszuzelen vermacht, sollen auff bestimpte zeit in præsentia visitatorum mit ehrlicher und gedechtnus des stifters distribuirt, und armen kranken und gahr nottdurftigen knaben bischweilen geldt zu schuen, buchern oder dergleichen unvormeidtlichen sachen furstrecken und anschreiben, endtlich jehrlich in præsentia superintendentis et visitatorum scholæ richtige rechnung thun, die retardaten anzeigen, und was noch von dem currenden geldt in den austheilungen uberblieben, zehlen, verzeichnen, in die lade schließen, die schlussel in ihre und andere hende geben, die heuptsummen mit vorbewußt und einwilligung des superintendenten und der visitatorn an gewisse orter auf vorgehende genungsame vorsicherung austhun und auffkundigen.

Lex Quinta. Betreffendt die symphoniacos soll der rector ihr provisor sein und allein pios, modestos, diligentes et indigentes und welche honesta testimonia haben aufnehmen, sie alle in zwene cætus theilen, da bey jeden tuchtige cantores sein, und ihnen præfectos oder præcentores ordnen, auch die distributionem regulirn und allewege dabey sein, das keinem in proportione geometrica unrecht geschehe.

Lex Sexta. Die symphoniaci sollen alle mitwochen und sonnabendt in der schuel figurirn und den ungeschickten helffen ab-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

richten, auff den gassen ihr bestimbte tag und stundt und ein jeder cætus seine wochen in acht haben, unter des superintendenten und coadiutoris predigt nachmittag innen halten, gewis und langsamb, auch allein geistliche muteten, hymnos und gravitetische stuck singen und alle reuter und schandtbuben lieder meiden und nicht so behendt von einem haus zum andern lauffen. In den nuptiis und conviviis sollen sie sich selbst nicht angeben, in kein brauthaus kommen, da man frue nit figurirt, vielweiniger fur alle volle geste und in die kuchen lauffen, auch sonsten durchaus in keinen leichtfertigen, losen ortern, da buben gelacht gehalten werden, auch nicht in den garkuchen, offentlichen bier und weinhäusern oder an irgent einem vordechtigen orth sich finden lassen, in den brautheusern uber vier schlege und in ehrlichen conviviis des abendts uber neun schlege nicht pleiben, sollen auch keine vocationes in die herbergen oder sonst extraordinarie annemen one vorwissen und erleubnis ires rectoris und dieses alles bey vorlust dieses beneficii. Item sollen sie alle metten, hohemessen und vespern vleißig besuchen und die cantorei bestellen.

Lex Septima. Das gelt sollen die collectores lassen in den buchsen stecken und in der schul oder in des rectoris hause in seiner præsentz unter sich friedtlich ohne wiedermurren, und vervortheilung distribuirn, auch do sie verbrochen, sich guthwillig straffen lassen.

Lex Octava. Es sollen die currendarii und symphoniaci das gesamblete geldt allein zur notturft und mit nichten zu einiger hofart uppigkeit in kleidung oder ander unnutzer Vorschwendung, davon oben im ersten articul gesagt, mißbrauchen, in den weichbilden da sie unbekandt ihre sauffe gelacht und musica convivia mit halten. Dan da die præcentores oder præfecti solcher stuck eins thun oder den ihren gestatten und nicht anzeigen werden, sollen sie neben denselben verbrechern ihres beneficii hirinnen nicht allein beraubet, sondern ferula gestrafet und nach gelegenheit gahr exterminirt werden: denn wir unsere geistliche musicam dem teufel und alten Adam zu leihen und mit unßern almosen zu aller leichtfertigkeit ursach zugeben mit nichten gemeinet.[49])

[49]) Ebendas. I. 140. Die Kurrendaner sind von den Chorschülern (symphoniaci) zu unterscheiden. War die Kurrende im Grunde weiter nichts als eine mit dem Gymnasium verbundene Armenschule, deren Mitglieder nur in den untersten Klassen sich aufhielten, so bildeten die symphoniaci einen geschulten Sängerchor, zu dem alle Unterrichtsstufen von unten bis oben ihr Kontingent stellten. In den Kirchen und auf den Straßen, oft auch bei Hochzeitsfesten und Begräbnissen ließ der Chor die kunstreichen Weisen des figurierten Gesanges in Motetten und Hymnen erklingen. Unbemittelten Knaben und Jünglingen wurde durch diese Einrichtung der Besuch der Lateinschulen bis in die obersten Klassen ermöglicht, und es fehlt nicht an Beispielen, daß gerade aus der Zahl der Chorschüler sehr tüchtige und brauchbare Männer hervorgegangen sind. Siehe: Fr. Koldewey, Album des herzoglichen Gymnasiums (Herzogl. Große Schule) zu Wolfenbüttel. 1801—1877. Wolfenbüttel 1877. S. 3. Peregrinus l. c. S. 121—123.

Viele von den Chorschülern schätzten freilich die Wissenschaft gering, blieben, wenn sie größer wurden, dem Schulunterrichte fern und beschäftigten sich neben dem Gesange mit Privatunterricht, bis etwa eine Landschullehrerstelle ihnen zu teil ward. Derartige junge Leute zeigten nicht selten lockere Sitten, so daß man sich veranlaßt sah, ihren Ausschreitungen mit ernstlicher Drohung entgegen zu treten. Mon. Ger. Pæd. I. Einleitung S. LXXIX.

Beachtung verdient, daß unter der Regierung des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig (1780—1806) die mit den Lateinschulen verbundenen Kurrenden aufgehoben wurden. Die Pflicht der Leichenbegleitung kam 1783 in Wegfall, und in den kirchlichen Akten ist von den bis dahin an die Schüler gezahlten Begräbnisgeldern nicht mehr die Rede. Den Lehrern wurden die Leichengelder auch nach Wegfall der Leistung noch weiter gezahlt. Seit 1828 fallen dieselben an die Gymnasialkasse. Ohne Zweifel hat man in dieser ergriffenen Maßregel eine Wirkung des Geistes der Aufklärung zu erkennen, der sich mit den frommen Gesängen auf den Märkten und Straßen nicht zu befreunden vermochte. Für die Gymnasien aber war es ein Vorteil, daß sie von den Bettelknaben, die nur um der Kurrendenpfennige willen ihre unteren Klassen besuchten, befreit wurden; nicht weniger für diese selbst, da sie in den Armen- und Freischulen, denen man sie fortan überwies, eine weit zweckmäßigere Bildung erhielten. Gleichzeitig begann auch bei den kirchlichen Gottesdiensten die Mitwirkung der Lateinschulen zurückzutreten. Wo, wie in der St. Lorenzkirche zu Schöningen sich noch der Horengesang der Schüler erhalten hatte, wurde er abgeschafft, und der Chor der einzelnen Anstalten verlor, falls er nicht überhaupt schon völlig in Wegfall kam, mehr und mehr seine Bedeutung, um alsdann in der westfälischen Zeit, oder doch einige Jahrzehnte nachher, überall zu verschwinden. So wie die Chöre sich damals ge-

VII. Schulordnung aus der Kirchenordnung des Herzogs Julius. 1569.

Von gottes furcht.

... Freytag und sonnabend sollen jedes dieser beider tag die knaben mit kirchen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:53 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gesengen deutscher und lateinischer sprach geübt werden, welches von den geringen schulen zuverstehen ist. Aber in unsern stetten, bey der particular schul und sonst, wo die schulen groß und den ördentlichen lectionibus nicht verhinderlich, möchten alle tag vor der ersten lection nach mittag zeit ein vierteil stund die knaben in der musik undericht, doch das die præcepta gantz kurtz, und fürnemlich nach notwendigen gegebenen præceptis usus getrieben werde.

Am sonnabendt zur vesper, so man das erst mahl leuttet, sollen alle knaben züchtig zu der schul kommen, ein jeder sein psalmenbüchlein mit sich bringen, auff das, so man zusammen leuttet, sie in der process zu chor mit einander gehen mögen.

Desgleichen sol am sonn und feyertag zur morgen, mittag oder vesper predigt auch gehandelt werden, und die præceptores sich mit dem gesang unser kirchen ordnung nach halten.

Am freytag oder andern tagen, da jedes orts die lytaney gehalten wirdt, sol die ganze schul zu der predigt und lytaney vleißig kommen.

Es soll auch der præceptor gut acht haben, das die kinder in der kirchen züchtig sein und der predigt vleißig zuhören, damit, so man sie nach der predigt examiniren wirdt, was sie darauß behalten haben, wissen zu erzelen.[50])

Biebrich a. Rhein.

Karl Walter.

staltet hatten, waren sie allerdings für die Schulen eine Last und eine Quelle mannigfacher Unordnung und Zuchtlosigkeit, ein „abgelebtes Zerrbild", das unerfreulich aus den früheren Jahrhunderten in die neue Zeit hineinragte; aber zu beklagen ist es doch, daß man diese für eine heilsame Verbindung zwischen Schule und Kirche so überaus vorteilhafte Einrichtung, statt ihr in verständnisvoller Umgestaltung neues Leben einzuhauchen, kurzer Hand zu den Toten geworfen hat. — Die Entwickelung der Kurrende und des Chors der Lateinschulen hat auch in der Geschichte der Pädagogik bislang noch nicht die verdiente Beachtung gefunden. Wie ungünstig die Schulmänner der Aufklärungszeit über diese Einrichtung urteilten, zeigen z. B. Äußerungen des Helmstedter Direktor Wiedeburg in einem Programm vom Jahre 1783, vergl. W. Knoch, Geschichte des Schulwesens, besonders der lateinischen Stadtschule zu Helmstädt. 3 Helmstedter Programme. 1860—1862. II. 66. Dagegen wird die Aufhebung des Wolfenbütteler Chors beklagt von A. F. W. Leiste, Beiträge zur Geschichte der Herzoglichen Großen Schule zu Wolfenbüttel. Wolfenbütteler Programm 1817. S. 19. In Braunschweig erfuhr der Chor eine Art von Reform bei der Begründung des Gesamtgymnasiums im Jahre 1828; vergl. Fr. Tr. Friedemann, Allgemeine Umrisse der Verfassung des Gesamtgymnasiums. Braunschweig 1828. § 21, in Einrichtung der höheren Unterrichtsanstalten der St. Braunschweig, S. 160, ist dann aber 1636 eingegangen. Wegen der Einrichtung des Blankenburger Chors, der bis 1843 fortbestand, verdient Beachtung Sattler l. c. Nr. 34. Reformvorschläge betreffs des Chorsingens bei Forkel l. c. II. 63. — Mon. Germ. Pæd. I. Einleitung S. CXXXII. Bd. VIII. Einleitung S. CXXXIII.

[50]) Mon. Germ. Pæd. VIII. 42.

Archivalische Excerpte über Orlando de Lasso und seine Nachkommen.

Aus dem schriftlichen Nachlasse des † königl. Custos Jul. Jos. Maier zusammengestellt.

Im Jahrg. 1891 des K. M. J. (S. 69) wurden Beiträge zu den Biographieen bay. Hof- und Vicekapellmeister des 17. und 18. Jahrh. und (S. 98) Excerpte aus der Korrespondenz Orlando's mit Wilhelm V. von Bayern veröffentlicht; im Jahrg. 1892 findet sich S. 117 Abbildung und Beschreibung des Grabmals von Orlando.

Auf demselben bemerkt man zehn männliche und acht weibliche Personen, welche also im Todesjahre Orlando's als zum Familienstamme gehörig betrachtet werden müssen. Delmotte-Dehn stellt eine Familientafel auf, welche durch die nachfolgenden Notizen aus dem Nachlasse Jul. Joseph Maier's bedeutend ergänzt und berichtigt werden kann. H. Maier hat nämlich, teils selbst, teils durch Roth (1876) in den Hofzahlamtsrechnungen des 16. und 17. Jahrh. Umschau gehalten[1]) und reiche Beute ge-

[1]) Noch im Jahre 1834 berichtete „das Kgl. Bay. Allg. Reichsarchiv an die k. Regierung des Isarkreises und die Registratur des k. Archivs-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wonnen. Maier hatte es sich beim Antritte seines Amtes als Konservator zur Aufgabe gemacht, über den größten Zeitgenossen Palestrina's, d. h. über Leben und Werke von Orlando de Lasso alles für ihn erreichbare Material zu sammeln und auch begonnen, dasselbe zu ordnen. Langwierige Krankheit und übermäßige Beschäftigung mit den täglichen Arbeiten seines Berufes hinderten ihn jedoch, das reiche Material, welches sich auf die Geschichte der Musik an der bayer. Hofkapelle im 16. und 17. Jahrh. bezieht, auszuscheiden und übersichtlich zu verwerten. Die zwei Quellen, aus denen J. J. Maier für die Biographie Orlando's und dessen Nachkommen geschöpft hat, sind 1.) die Akten im Adels-Select[2]), 2.) die Hofzahlamtsrechnungen von 1551 bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Die Red. des K. M. J. beschränkt sich auf diese beiden Quellen und weist zur Vervollständigung der Lebensbilder auf die Briefe Orlando's, besonders aber auf das chronologische Verzeichnis der gedruckten Werke Orlando's[3]) und auf Jul. Joseph Maier's Handschriftenkatalog[4]) hin.

Wenn von Drucken, Bittschriften und Protokollen die Rede ist, so stammen die Notizen aus dem Adelssecret, wenn H. R. beigefügt wird, so sind die „Hofzahlamtsrechnungen" als Quelle zu betrachten.[5])

1. Orlando de Lasso

und dessen Gemahlin Regina geb. Wäckhinger.

Drei Aktenstücke im Adelsselect hat Muffat als Beilagen IV—VII (S. 282—292) abdrucken lassen; sie finden sich auch bei Delmotte-Dehn und betreffen 1. den Adelsbrief, welchen Kaiser Maximilian auf dem Reichstag zu Speyer (7. Dez. 1570) dem Orlando Lasso für sich und seine Nachkommen ausstellte. 2. Ein Schuldschein Herzog Wilhelms über 4400 fl., welche dem Orlando zu 5% verzinst wurden (1580), 3. Erleichterungen im Dienste für Orlando und Berufung seines Sohnes Ferdinand, der eben in Diensten des Grafen Friedrich von Zollern stand, zur Aushilfe statt des kränkelnden Vaters (6. Dez. 1587.)

Die Hofzahlamtsrechnungen weisen folgende Eintragungen auf.

1557. Orlanden de Lassus ist bezalt Quott. Reminisc. Pfingsten und Mich. jede 43½ fl., mer Quott. Weihn. 50 fl. thut in allem 180 fl. 3 kr. 15 dl.[6]) (H. R. 1.)

1560. Bezalt dem O. für ainen Knaben so aufm Zingkhen—Plasen gelernt 30 fl. (H. R. 16.)

1562.[7]) Bezahlt um ain silbernen Gürtel so der Orlandin in der Khindpeet verehrt worden 13 fl. (H. R. 14.)

1565. Dem Orlandus Capellmeister bezahlt 30 fl. (H. R. 7.)

— Dem Orlando Capellmeister umb ain Pferdt wellches er in meines genedigen fürsten und herrn marstall geantwort 28 fl. (H. R. 19.)

1566. Empfangen von Orlando de Lassus f. Capellmeister aufgebrachter Summa auf f. Camer verschrieben und Zinszeit Michaeli 1400 fl. (H. R. 21.)

— Wegen der jungen Fürsten, als mein gnedig herrn bei dem Orlando und dann bey Sand Peter und im Dechantshof geessen 5 fl. (H. R. 20.)

1567. Nachdem Orlando de Lassus Capellmaister von Chaterina Stainin Wittib und Bürgerin allhie ain behausung in der Graggenau

---

Konservatoriums in München, „daß keine Handschrift Orlando's aufzufinden sei und die Besoldungsbücher ꝛc. erst mit 1621 beginnen".

[2]) Er bemerkt: „Die vorhandenen Acten über Orlando de Lasso und seine Nachkommen befinden sich nicht im Konservatorium des Reichsarchivs, sondern bei letzterem selbst bei dem sogen. Adels-Select."

[3]) Rob. Eitner, Berlin, M. Bahn, 1879.

[4]) Die musikal. Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek. München, Palm'sche Hofbuchhandlung, 1879.

[5]) Eine äußerst dankenswerte Unterstützung für diese Auszüge leistete H. Lehrer Karl Walter aus Biebrich durch Ausscheidung der auf Orlando und seine Nachkommen bezüglichen Daten von den zahlreichen übrigen Angaben und durch Einreihung unter die bei den Hofzahlamtsrechnungen üblichen Titel. Die 27 Titel genannter Bücher lauten: 1. Cantorei-Ausgaben. 2. Was von wegen meiner gn. Fürstin und Frauen beuelchs betzalt worden. 3. Was von wegen meines gn. Fürsten und Herzogs bevelchs betzalt worden. 4. Vonalt. Schulden eingebracht. 5. Ausgab. f. Herz. Ferdind. 6. Ausgeliehen Geld (und Zinsenzalung an die Cammer). 7. Verzinsungen so von der fürstl. Cammer Rentamts München bezalt. 8. Leibgeding. 9. Stiftungen so aus d. fürstl. Camer betzallt worden. 10. Provisiones. 11. Camerdiener und Officier etc. 12. Allerlei Personen. 13. Abfertigg. und Gnadengeld. 14. Verehrungen. 15. Opfergeld und Neujahr. 16. Aintzige Ausgab. 17. Gnadenbesoldung. 18. Was aus sonderem meines Gn. Fürsten beuelchs betzalt worden. 19. Marstall. 20. Was von wegen der jungen herren und freulein bezalt. 21. Einnahm an aufgebrachtem Geld. 22. Zerungen. 23 Betzallte Quottember Besöldungen. 24. Gülten. 25. Auslosungen. 26. Archif und Bibliothek. 27. Hofcapeln.

[6]) Siehe K. M. J. 1891, S. 98.

[7]) Siehe K. M. J. 1891, S. 98.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gelegen erkaufft, hab ich auf fürstl. Bevelch Ime Orlando zu ainer Khauffsteuer inhalt beiligenden Zetls bezalt 1000 fl. (H. R. 18.)

1567. Orlando Capelmaister Michaeli Zinsenzalung 70 fl. (H. R. 7.)

— Vermög eines hienebenliegenden f. Bevelchs ist dem Orlando Capellmaister bezalt so er weiter auszegeben bevelch hat 102 fl. 6 kr. (H. R. 18.)

1568. Dem Orlando Capellmaister aintzigs 2 fl. 3 kr. 15 dl. (H. R. 1.)

— Dem Orlando de Lasso Capelmaister Michaeli Zinsenzalung 70 fl. (H. R. 7.)

1569. Den 28. Juli dem Orlando Capellmaister vermög f. bevelchs 56 fl. 4 kr. 20 dl.

— Mer bezalt J. f. g. bevelch dem Orlando Capelmaister vermög der urkhundt 50 fl. (H. R. 2.)

— Dem Capellmaister (Orlando) zu abverttigung eines Sängers 6 fl.

— Dem Orlando Capelmaister zur abverttigung zwaier Sänger 43 fl. (H. R. 1.)

— Orlando de Lasso Capellmaister auf Michaeli 70 fl. (H. R. 7.)

— Dem Capellmaister Orlando zu abverttigung aines Sängers 4 fl. (H. R. 1.)

1570. Der Orlandin vmb Arbait vermög des Zetels 48 fl. (H. R. 2.)

— Ainem Sänger Abuertigung durch den Orlando Capellmaister 4 fl. (H. R. 1.)

— Dem Orlando de Lasso[8]) Capellmaister Gnadenbesoldung 75 fl. (H. R. 17.)

— Orlando de Lasso Capellmaister ist bezalt 325 fl. (H. R. 1.)

1571. Orlando de Lassus Capellmaister auf Pfingsten 75 fl. (H. R. 17.)

— Orlando de Lassus Capellmaister Ist betzalt Quottember Reminisc. v. Pfingsten jede 81 fl. 15 kr., die Quott. Michaelis vnd Weihnachten jede 100 fl. thuet in Allem 362 fl. 3 kr. 15 dl.

— Den 1. Apprilis dem Orlando Capellmaister 50 fl. (H. R. 1.)

— [9]) Von Orlando de Lasso Capellmaister aufgebrachter Summa auf der f. Cammer verschriben vnnd Zünszeit Laurentii (cento mit fünf gulden) 600 fl. (H. R. 21.)

1572. Den 15. Januar dem Orlando de Lasso aus gnaden 300 fl.

— Orlando de Lassus, Sold 375 fl. und für airnen Diener 25 fl. in Sa. 400 fl.

— Den 14. Martii. Dem Capellmaister (Orlando) so er ainen Pueben von Freising zugestellt 1 fl.

— Dem Orlando Capellmaister so er weiter aufgöben 4 fl. (H. R. 1.)

— Orlando de Lassus[10]) Capellmaister Zünsgellt auf Laurentii verfallen 30 fl. (H. R. 7.)

[8]) In diesem Jahre verlieh ihm Kaiser Maximilian den Reichsadel. F. X. H.

[9]) In diesem Jahre war Orlando auch in Frankreich. F. X. H.

[10]) Siehe auch Briefe im K. M. J. 1891, S. 100.

1573.[11]) Am 14. Juni dem Orlando zur Abferttigung zwayer Singer, so er mit Ime aus Italia gebracht 90 fl., mer so er für sy bezalt 15 fl. vnd dan für ainen Tenoristen aine halbe Quottemberbesoldung 18 fl., in Sa. 123 fl.

— Den 15. July. Dem Orlando de Lasso Capellmaister zur Zerung nachdem er in meins genedigen Fürsten vnd Herren geschefften verraisen müessen 50 fl. (H. R. 1.)

1574.[12]) Am 19. Januar dem Orlando Capellmaister weg. Unterhaltung eines Khnaben v. Weingarten 50 fl. Den 30. Okt. abermal 50 fl., in Sa. 100 fl. (H. R. 1.)

— Den 1. Mai dem Orlando di Lasso in Rhom erlegt 400 Cronen. (H. R. 18.)

— Am 6. September dem Orlando Zerung gehn Neuburg 9 fl. 5 kr. 14 dl. (H. R. 22.)

— Orlanndo de Lasso Capellmaister bezalt die Quottember weinächten Anno p. 74 mit 100 fl. (H. R. 23.)

1575.[13]) Dem Orlando de Lasso per ein gesangkpuch eintzupündten 1 fl. 30 kr. (H. R. 16.)

— Am 27. April dem Orlando de Lasso für ein Khnaben so er im Haus gehabt 40 fl., dem Knaben vmb Hemetter vnd anderes 3 fl. 6 kr.

— Orlando de Lasso besoldung vnnd lieferung 375 fl., für ainen Diner 25 fl. (H. R. 1.)

— Von Orlando de Lasso etc. so sich Jerlichen Jacobi verfalt 1800 fl. (H. R. 21.)

1576.[14]) Orlando de Lasso für Sold vnnd lieferung 375 fl., auf ainen Diener lifergellt 25 fl., Jerlich gegellt prima Jener verfallen 150 fl. Mer Ime für 12 Cantorey Khnaben Costgellt a 40 fl. in Sa. 480 fl. (H. R. 1.)

1577. Orlanndo de Lasso für Sold vnd Lieferung 375 fl., für ain Diener 25 fl., Gnadengellt 1. Jenner verfall. 150 fl., für 12 Cantorey Khnaben Liefergeld a 40 fl. für Quott. Vast vnd Pfüngst. Für Quott. Michael vnd Weihnachten nur 3 Knaben 60 fl.

— Orlanndo de Lasso Capellmaister aus Gn. semel pro semper laut der Signatur 200 fl. Dem O. d. L. über vörige 200 fl. noch bezalt, mit dieser Condition, hinfürten nimer zekhomen, laut d. Zetl 300 fl. (H. R. 1.)

— Dem Orlando de Lasso per einen vergulten Pecher so aus Gn. von Ime erkaufft worden, wem aber solcher verehrt, ist mir unbewisst 106 fl. 15 kr. (H. R. 13. 14.)

1578.[15]) Orlando de Lasso per einen armen Cantor Khnaben deme er zwey Hemeter machen lassen 1 fl. 30 kr. (H. R. 16.)

— Orlando de Lasso für Sold vnd Lieferung, für 1 Diener vnd Gnadengellt in Sa. 550 fl. (H. R. 1.)

[11]) Siehe K. M. J. 1891, S. 100.
[12]) Siehe K. M. J. 1891, S. 101.
[13]) Siehe K. M. J. 1891, S. 102.
[14]) Siehe K. M. J. 1891, S. 103.
[15]) Siehe K. M. J 1891, S. 104.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1579.[16]) Dem Orlando de Lasso 550 fl. Für 3 Khnaben Lifergeld a 40 fl. für vier Quott. 120 fl. (H. R. 1.)

— Dem Orlando Capellmeister per einen guldten Pecher (wohin dieser Pecher khomen gibt die Siberrechg. zuerkhennen) 70 fl. (H. R. 14.)

— Orlando de Lasso per Zerung nach Italien.[17]) 200 fl. (H. R. 22.)

1580. Dem Orlando de Lasso guetgethon, so er des Brachieris von venedig weib per Ir gehabte anforderung zugesanndt hat, laut des Orlandi quitung 150 fl. (H. R. 13.)

— Orlando Lasso wird von der Steuer „seiner güetl so er im Dorf Gelting ligend hab" befreit. (Hofkammerprotokolle Tom. 44, fol. 137 b.)

— Dem Orlando de Lasso 550 fl. Hernach bewilligt ihm die 150 fl. Gn. gellt zu Quott. eingetailt zubezallen. Auf 4 Cantor Khn. 160 fl. (H. R. 1.)

1581. Auf Befehl dem Orlando aus Gn. geschenkt 10 fl. Dem O. Zinß auf St. Thomastag bezalt 50 fl. (H. R. 7. 17.)

1581. Orlando de Lasso Capellmaister Sold
1582. vnd Lieferung 375 fl., für ein Diner 25 fl., Gnadengellt 150 fl. Mer Ime auf 4 Cant. Khn. Lief. a 40 fl. = 160 fl. (H. R. 1.)

1582. Dem Orlando bezalt per vncosten, so der verstorbene Prachieri zu Venedig von des alten Herrn Hochseligst. gedechtnus wegen außgeben hat 22 fl. (H. R. 16.)

— Dem Orlando, so er einen Niderlendischen Priester Wilhelm genannt nach Niederland schickhen solle 150 fl. (H. R. 13.)

— Dem Orlando auf St. Thomas Tag Zinsgelt 50 fl. (H. R. 7.)

1583. Ausgaben. Was unserem genedigst. F. v. H. Hertzog Wilhelm in B. zu aigen f. Händen geantwortt worden. Item schreib seinen fl. Gn. Ich hiemit in rechnung zue, so mir orlando de Lasso Cappellmeister in einer Summa von 1000 fl. die bei seinen f. Gn. Er orlanndo auf Verzinsung vnderthenigist angeleget, vbergeben, ainen ewigen Gellts brief per 300 fl. auf Friederichen Sußtriß Malers Behausung am Sawmarikht allhie gelegen, liegendt, sambt 30 fl. von zwayen Jarn heer verfallenen Zinnß, die seinen fl. Gn. vndertheniglst zugestellt, vnnd mir seine fl. Gn. dagegen beyliegende vrkhundt. Summa lt. derselben 330 fl. (H. R.)

— Empfangen von Orlando Lasso etc. Zinszeit prima Januarii v. ao. 84 erstmals 1000 fl. (H. R. 21.)

— Orlannden Lasso per einen guldten Pecher so von Ime erkaufft worden 27 fl. Mer Ime per einen dergleichen Pecher 35 fl. (H. R. 14.)

— Orlando de Lasso auf St. Thomas Tag verfallen 50 fl (H. R. 7.)

1583. Des Orlando de Lasso Cantorei-Ein-
1584. künfte 550 fl. (H. R. 1.)

1584. Mer für seinen (des Orl.) Sohn Albrecht zum Studiren 50 fl. (H. R. 1.)

— Der Regina Lassin 2 fl. (H. R. 13.)

1584. Orlanden de Lasso auf prima Jener,
1585. heuer Erstmals 50 fl., auf St. Thomas
1586. des heil. Apostelstag 50 fl. (H. R. 7.)

1585. Orlanden de Lasso per Zörung in Ir fl. Gn. sachen 400 fl. (H. R. 22.)

1585—1588. Orlanden Lasso Capellmaistern bezalt Sold 400 fl., Gnadengellt 150 fl. (H. R. 1.)

1587. Orlando de Lasso sollen v. 1000 fl. Hauptsumma auf Thoman jerlichen verzinst werden 50 fl., daran ich Ime nichts bezallt. Dem O. d. L. fl. Cap. Zins von 1000 fl. Hauptsumma 1. Jener verfallen 50 fl. (H. R. 7.)

— Geschenk eines Gartens in Geising durch den Herzog.[18])

1588. Orlanden de Lasso Capelmaistern zalt seinen sold diss Jars 400 fl. vnnd Gnaden Gellt 150 fl. (H. R. 1. 17.)

— Orlando de Lasso Capellmaistern auf prima Januarii 50 fl., auf sanct Tomas Tag verschienen 87 Jars verfallen laut beyliegender Quittung zalt 50 fl. (H. R. 7.)

1589. Dem Orlando de Lasso frl. obristen Capelmaistern Sold 400 fl., Gnadengelt 150 fl. (H. R. 1. 17.)

— 2. Sept. Orl. di Lasso leiht dem Pfarrer Wolfgg. Achter zu Kotalting 80 fl. auf 2 Tagwerk Anger zu Geysering, welche er so lange nutzen und nießen darf, bis die Schuld abbezahlt ist. (Parnassus boicus (Neufortgesetzter) VI. Heft, 1737, S. 37 ff.)

1590. Orlando Lasso, fl. Obristen Capellmeistern bezallt Ich seinen Sold 400 fl. vnd Gnadengellt 150 fl. (H. R. 1.)

[16]) Siehe K. M. J. 1891, S. 104.

[17]) Herzog Albert V. † 24. Oct. 1579 und Wilhelm V. wurde sein Nachfolger. F. X. H.

[18]) Hofkammer-Protokoll 1587. Jan. Febr. fol. 119. Sitzung v. 7. Febr. 1587. „Gregorj „Vogl, Vorster Zu Geissing Suppliciert Aus „befelch des Fhen Hrn. Jägermaisters, hab er „den Gartn, welcher an des altn Dräxls ge„westn vorstkhnechts behaussung vnd an die „strass stoss, auch mit ainer Plannckhen ein„gefanngen, abgeschritten, derselb sey 60 schrit „lanng vnd 40 Prait, Aber an grundt vnd Podn „dem Gotzhauss fürstenfeldt zuegehörig Jedoch „hab dene ain Jegelicher vorster zu Geissing „wie er dann in seiner bestallung begriffen, „von Ambtswegen genossen, abor kain Stüff„gelt dauon geben, denselben verschinen Jars „zu seiner haussnotdurfft in allem vmb 20 f. „werdt genossen, Dieweiln aber derselb durch „vnsern genedigistn Fürstn vnd Herrn etc. dem „Orlando aus gn. geschennckht worden, Dem„nach bit er undthenigelichen man wolt Im für „denselben vnd die Abnutzung ain andere ge„nedige ergetzlichait thun etc.

„Solche Zetl ist obgedachtem Hrn Jäger„maister zuezestelln beuolhen word."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1591. Orlando de Lasso fl. obristem Capellmaistern 550 fl. (H. R. 1.)

— 16. März. Orl. di Lasso leiht dem Veit Meyer zu Geysing 30 fl., welcher ihm dafür 13 Pisang Ackers im Feld gegen Holzhausen versetzt, welche Lasso so lange nutzen und nießen darf, bis die Schuld abbezahlt ist. (Parnassus l. c.)

1591. 1592. 1593. Dem Orlando de Lasso frl. Cappelmaistern so auf deß Schwarzendorffers Hauß an der Creuzengasse verschrieben auf Michael 10 fl. (H. R. 7.)

1592. Orlandus di Lasso Capellmaister hatt Jerlichen Besoldung 400 fl., vnnd gnaden gellt 150 fl., Item für Pesserung 250 fl., vnnd dann wirt er hiemit angeschafft 3. Nov. diss Jars der Jerlichen 248 fl. so er hieuor bei der Innern Camer gehabt. Verner ist Ime per ain Claid (auf Georgi) 40 fl. bewilligt, angeschafft 25. Mai 93. Ime in allem Sold 400 fl. Gnadengellt 250 fl. Pesserung 250 fl. Per ain Claid 40 fl., an den anstendigen 3 quartalen ao. 91 ist Im auszalt 62 fl. vermuet ich er werde die Andern bei Innerer Camer empfangen haben. Sa. 902 fl. (H. R. 1.)

1592. 1593. 1594. Dem Orlando di Lasso fl. Cap. Zins von 1000 fl. haubtquitt. zu 5 pr. den 1. Jan. 50 fl. (H. R. 7.)

1593. Orlando di Lasso sein Zinßgellt 1. Jan. ao. 93 verfallen 50 fl. Frawen Regina de Lassin zallt Ich Ihrer Tochter Anna Mundpradin alhie habendt zinsgelt auf Georgii Anno 93 erfallen laut d. Quittung 100 fl. (H. R. 7.)

— Orlando de Lasso Capelmaistern Sold 400 fl., Gnad Gellt 150 fl., Liefergellt 250 fl., Claidt 40 fl. in Sa. 840 fl. (H. R. 1.)

1594. 24. Januar. Veit Mair's Witwe Juliana übergiebt ihrem Sohne Zacharias Mair, Wirth in Geising den Zoll, mit der Bedingung, daß er von der Frau Orlandin einen Acker um 30 fl. einlöse. (Parnassus, l. c.)

Hofkammer-Protokoll 1587. Mai. Juni. fol. 162. Sitzung v. 18. Juni 1587. Dem Pfleger Zu Starnberg ist geschriben worden, ob vnser genedigister fürst vnd herr & wol derselben Capellmaister dem Orlanndo mit Gn. genaigt vnd Ime die bewilligte scharberch od. Stainfuern Zu seinem vorhabenden Pau Zu Geising gnlich woll gonnen möchte, So erwegen Ir. fr. Gn. doch das die Armen vnderthonnen seiner beuolchnen verwaltung ohne das mit viln scharberchen beladen, die Sj vorher gelaist vnd khonnfftig nooch Zuuerrichten, Neben dem Sy an Jetzt mit hereinbringung des Hofholtz vnd andern Zuefelln gnuegsamb Zethuen haben, Derohalb vnd damit Sy an demselben, so woll auch Irer vorsteenden Veldt Arbaith mit dem Hauat. Erndt. vnd anderer notdurfft nit verhindert nooch Innen Zuuil Beschwerden aufgelegt werden. So woll man, das er Sy diser angezogner Stainfert also begebe vnd erlasse. An dem etc. vnd man wolt Im das Zu Nachrichtung nit pergen. (Donnerstag 18. Juni 1587.)

1594. Orlando di Lasso Cappelmeister a 840 fl., in diesem Jar bezallt worden 256 fl. 30 kr. Notta ist gleichwol mit der quotember Pfingsten dis Jarß gestorben.[19] (H. R. 1.)

1595. Orlando di Lasso gewester Capelmaister, ist mit dem quarttal Pfingsten ao. 94 gestorben biß dahin gebürt Ime für 1/2 halbejars besoldung vnd claidt 440 fl. Daran hat er Im selben Jar empfangen 256 fl. 30 kr. Der Rest ist seinen erben diß Jar zalt worden 183 fl. 30 kr. (H. R. 1.)

— Orlando di Lasso gew. fl. Cap. Gülten per ao. 94 vnd für dis Jars 10 fl. (H. R. 7. 24.)

1596. Regina de Lassin gewester Capellmaisterin seind vermüg der Signatur den 4. Sept. ao. 96 datiert zu Jerlicher Prouision 100 fl. verschrieben, soll damit nach Ires hauswierts Töttlichem ableiben, vnnd als sein Besoldung aufgehört nemblich zu Pfingsten ao. 94 angefangen vnd Ir Michaelis hernach das erst Quartal verraicht worden, demnach Ich bis zue endt diß 96isten Jars souil es getroffen in allem bezallt 250 fl. (H. R. 8.)

— Orlando di Lasso sel. Wittib auf Michaelis 10 fl. Gülten. (H. R. 24.)

1597.[20] Der Regina Lassin Prouision vnd Leibgeding 100 fl. (H. R. 8. 10.)

1597 bis 1600. Orland di Lasso seligen Wittib auf Michaelis 10 fl. (H. R. 24.)

1600. Regina Lassin, gewesene Capellmaisterin Wittib an Iren Jerlichen gehabten 100 fl. leibgeding biß zu beschluß des Quartals Pfingsten, also sy verstorben, bezalt 50 fl. (H. R. 8.)

1602. Orlando Lasso Erben 10 fl. ewige Güllten. (H. R. 24.)

2. Ferdinand de Lasso,

Sohn Orlando's, und dessen Gemahlin Judith, geb. Schlägl.

1584. Ferdinand Lasso des Orlanden Sohn angeschafft 31. März 84, vnnd weil er mit diesem dato schon ein Jar gedient, soll Ime dasselb zurugg bezalt werden also 50 fl. und 3 Quott. pro 84 = 87 fl. 30 kr. (H. R. 1.)

1585. Ferdinanden Lasso (Tenorist), des Orl. Cap.'s Sone für die 2 ersten Quartale 25 fl. Hernach Er vom Hof hinweckh khommen[21] an seine stat sein Bruder Rudolph Lasso die 2 letzt. Quart. 25 fl. (H. R. 1.)

1590. Ferdinanden de Lasso angeschafft a 200 fl., 1. Jan. 90 angefangen. (H. R. 1.)

1590. F. de Lasso fl. Musico bezalt Ich umb ain Scheckheten Khlepper laut der zätl 33 fl. (H. R. 19.)

[19]) Siehe K. M. J. 1892, S. 117.

[20]) In diesem Jahre † Herzog Wilhelm; ihm folgte Herzog Maximilian I., welcher am 25. Febr. 1623 Churfürst wurde und am 27. Sept. 1651 starb. F. X. H.

[21]) Siehe oben S. 63. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1591. F. de L. Sold 200 fl. (H. R. 1.)

1592. F. L. hatt Jerlichen für seinen sold v. khleider vermeg des neuen stadts 240 fl. Angeschafft weiter Liefergellt 60 fl. 16. März 92, angefg. 1. Jan. 92. (H. R. 1.)

1593. F. L. 300 fl. (H. R. 1.)

1594. F. L. nur 110 fl. (H. R. 1.)

1595. F. di L. de ao. 94 = 110, de ao. 95 = 300, Sa. 410 fl. (H. R. 1.)

Mit Decret vom 11. März 1595 wird er von Herzog Maximilian (in dessen Dienst er stand) angewiesen, sich nach Landshut zu verfügen. In seiner Eingabe sagte Ferd. die unvermeidliche noth triebe ihn zu dieser suplication, er wisse sich nicht zu rathen noch zu helfen; allen andern Musikern des Herzogs sei angezeigt worden, sie sollten sich nach Landshut verfügen „und Ihnen darauf die bezalung eruolgt". Nur er stehe nicht auf dem Zettel und man habe ihm „weder Geld noch eigentlich Beschaid was man mit ihm bedacht erfolgen lassen"?

Maximilian weist ihn nun an, er solle auch nach Landshut, seinen Dienst ferner versehen und also lang abwarten, bis er mit gelegenheit in andere weg versehen wirdet, weshalb Jr dl. Hr. Vatters Hofcammer seinen Sold entrichten solle.

1596—1601 jerlich Besoldung 300 fl. (H. R. 1.)

Mit Decret[22]) v. 8. Juli 1602 werden dem „jetzigen" Capellmeister Ferdinand hinsichtlich der 5 Cantorej Knaben, welche er in seiner Cost, Behausung und lehrung habe verwilligt dasselbe, was fossa hatte nemlich:

für jeden Kostgeld 52 fl. =	260 fl.
für Jr sämtl. Lehrung	50 fl.
Hauszinß	20 fl.
Wascherlohn	10 fl.
	340 fl.

1602. F. de L. 300 fl. für 5 Singerknaben v. Pfingsten an 50 fl. Lernung, für 2 andere spater eingetretene 39 fl., Waschen 10 fl. (H. R. 1.)

1602. F. di L. musico wegen aines Jro D. verehrten Magnificat's 18 fl. (H. R. 14.)

Bitte des F. um Gehaltsbesserung, die Lebensmittel steigen, er habe 7 Kinder, 2 Ehehalten, einen Schreiber für seine Kinder, und habe seit er hause (18 Jahre) von denn, was er von seinen Eltern erbt, immer „einpessern" müssen und sei in Schulden gerathen.

Mit Decret vom 16. Nov. 1602 werden ihm jährlich 100 fl. v. 1. Oct. an addirt, welche seinem Antecessor Fossa an seiner jährl. „Bestallung" abgezogen werden sollen.

1603. F. vnd Ruedolpfen de Lasso, Musiciſten, gegen etliche Jro D. bedicirten Büecher 200 fl. (H. R. 13.)

1603. F. L. Capellmaistern Sold 300 fl., beiserung 100 fl. so er mit Eingang dis Jars erlangt, wegen Lehrung der Singkhnaben 50 fl., wegen Wascherlohn 10 fl. Von 5 Singkhn. wurden nach Vasten 3 geurlaubt, dagegen 3 neue, (2 Söhne des Lasso uud Leonh. Rohardt) à 52 fl. Liefergellt in Sa. 824 fl. (H. R. 1.)

1604. F. de L. Capellmaister, Sold vnd Lieferung 400 fl. Lehrung der Khnaben 50 fl. Waschen 10 fl. Hauszinß v. eingang d. F. 25 fl. 7 Singerkhnaben á 52 fl. Liefergeld in Sa. 840 fl. (H. R. 1.)

Mit Decret v. 5. März 1605 werden dem Lasso auf seine Eingabe (er reiche nicht mehr mit seinem Haus und müsse ein Zimmer oder gaden darauf bauen, weshalb er um Ziegelsteine oder andere Unterstützung bitte) 100 fl. semel pro semper verwilligt (s. auch H. R. 13).

(Adels-Select „Lasso".) Eingabe worin sich F. bedankt 1.) für den ihm mit Decret v. 29. Juli 1604 mit 25 fl. verwilligten Hauszins, 2.) bittet er ihm weitere 32 fl. zu zahlen, weil er für 2 Jahre je 16 fl. Miethe bezahlen müssen.

Bitte um Unterstützung zu einer Hausvergrößerung.

1605. F. de L. Capellmaistern, Besoldung 400 fl. Kostgeld für 7 Singerknab á 52 fl. = 364 fl. Wascherlohn 14 fl. = 378 fl. Da er aber 2½ Quartal nur 6 Knaben gehabt, nur = 344 fl. 15 kr. Mer Jme für die Lerung 50 fl. vnnd Hauszinß 25 fl. in Sa. 819 fl. 15 kr. (H. R. 1.)

1606. F. de L. Besoldung 400 fl. Wescherlohn 14 fl. Lerung 50 fl. Hauszinß 25 fl. Das Uebrige f. d. Singer Knaben in Sa. 758 fl. 30 kr. (H. R. 1.)

1608. F. de L. Cappelldienern für etlich geschriebene Musikalische büecher 9 fl. 30 kr. (H. R. 16.)

1609 bittet F. um 100 fl. Zulage, um außer 1 Sohn, welchen der Herzog in Rom studiren lasse, noch einen 2. hinzuschicken, verspricht auch, er wolle allen Mangel ersetzen, der entstand, weil er wegen seiner

[22]) Dieses Decret ist (auf der Rückseite) überschrieben: „Copia Decreti Ser. fl. Capellmaisters Ferdinandi de Lasso ahnschaffung betr."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kränklichkeit seinem Dienste nicht habe nachgehen können. Mit Decret v. 18. Fbr. 1609 wird er abgewiesen auf das Gutachten der Hofcammer vom 5. Febr. 1609.

In seiner Eingabe (ohne Datum, wahrscheinlich Anfang Febr. 1609) bittet Ferd.: Seine Söhne seien in der Mutation und könnten nicht singen. Der Cäsperl hat eine schöne vnd Zierliche disposition, von deme ist nun khonnftig, weil die Stimm noch nit volkhomen, vnd er selbst noch nit ganz vnd gar außgesungen, etwas guets Zuuerhoffen. (Von D. Mermann habe er vernommen, der Herzog wolle denjenigen seiner Söhne, welchen er (Ferd.) für den tauglichsten erachte, zur Erlernung der Music und deß Componirn in Italia „verlegen") — „so vermaine Ich der Ferdinant (der albereith auf der Lautten, wie auch sein Bruder Wilhelm auf dem Instrument guettes principium vnd anfang hat) Zum tauglichisten Zue sein."

Dem Antworts-Erlasse liegt ein Zettel bei: „Die fl. Gn. vnser gestr. Herr ꝛc. haben „sich gegen den Merman mindlich resoluirt, „den Jung di Lasso Zu Rhom mit aller „notturft nit allein vnderhallten: sondern „auch die Instrumenta alda erlernen Zlassen."

Herzog Maximilian richtete am 7. Jan. 1609 eine „Intercessio" an die verwittwete Gräfin v. Hohenzollern, sie solle seinem Capellmeister F. „Zue verhoffter schleiniger expedition, vnd erlangung des seinigen würckhlich verhölffen".

1609. Ferdinand de Lasso Capellmaister hat jerlichen Solt und Lüffergelt 400 fl., auf 7 Singerknaben jeden 32 fl. thut 364 fl. wascherlohn 14 fl., item für die lehrung 50 fl. und hauszins 25 fl. thut zusammen 853 fl. Weil er aber unter mehrwendem 3. Quartal, welches gleichwol seiner Wittib vermög Signatur völlig verwilligt worden, verstorben, also bezalt man die 3 ersten Quartall 680 fl. 15 kr., dann so wird sie die witib vom 1. VIIIbris doch allein auf versouchen und widerrouffen wegen underhaltung 7 Cantoreiknaben mit Lüfferung, Wascherlohn und Hauszins in allem mit 403 fl. angeschafft, bezalt ir ebenmäßig hieran das ratum nuzt zu endt Jars 100 fl. 45 kr. und also in allem 781 fl. (H. R. 1.)

Nach seinem Tod bittet die Wittwe Judith um Unterstützung ꝛc.; sie sagt, ihr Mann sei am 27. Aug. † und der Herzog habe geäußert, er wolle einen Sohn (der taugl.) zum Capellmeister machen ꝛc. Auch bittet sie, da sie das große Haus, was ihr Mann (mit Schulden) gebaut habe, den Vicecapellmeister bei ihr wohnen zu lassen und spricht von ihren 6 meistens noch unerzogenen Kindern.

Mit Decret v. 14. Nov. 1609 bestimmte der Herzog

1.) die Cantorei Knaben solle die Wittwe zu den üblichen Bedingungen behalten.
2.) 50 fl. Provision.
3.) Ihrem Sohne Ferdinand, den er in Rom studiren lasse, „dem das Componiren zlehrnen gst. bevolchen" wenn er sich anders nach Gebühr verhalten und qualificiren würde, auf das Capellmeisterambt wirkliche Vertröstung zu geben.

1609—1615. Ferdinandts de Lasso gew. Cappellmaisters Wittib wird vermeg der ordinanz vom eingang monat 7bris angeschafft mit Jerlichen 50 fl. bezalt er also das letzt Qu. Weinachten 12 fl. 30 kr. (H. R. 10.)

1610—1612. F. de L. gew. Hofkapellmeisters seel. Wittib auf 7 Singerknaben costgelt für jeden 52 fl. thut 364 fl., Wascherlohn 14 fl. und Hauszinß 25 fl. in Sa. 403 fl. (H. R. 1.)

1612. Judith de Lasso Capellmaisterin wegen lassen Babten vnd Haarabschneiden für die Cantoreiknaben I. Zeils 7 fl. (H. R. 16.)

1613—1616. F. de L. gew. Hofcappellmaisters seel. nachgelassene Wittib auf 7 Singerknaben Costgelt für Jeden 52 fl. tut 364 fl., wascherlohn 14 fl. und dann Hauszins 25 fl. in Sa. 403 fl. (H. R. 1.)

1614. (s. Rud. de Lasso unter diesem Jahre.)

1616. F. de L. gew. Cappellmaisters Wit. hat jerl. 50 fl. (H. R. 17.)

Die Wittwe bat um 100 fl. Provision, da sie andere Ihresgleichen Wittiben, die Fischerin, die Fossin, die Juliusin auch hätten. Genehmigt 8. Febr. 1616.

1617. F. de L. gew. f. Hoffcappellmaisters seel. Wittib auf 7 Singerknaben costgeld für jeden 52 fl. th. 364 fl. Wascherlohn 14 fl. und Hauszins 25 fl. th. 403 bez. bis zu endts Juni 201 fl. 30 kr. (Die Witwe war also in der 1. Hälfte d. J. gestorben. J. M.) (H. R. 1.)

1617. F. de L. gewesten Capelmaisters wittib 50 fl. zalt das erst und ander Quartal in welchem sie gleichwoln verstorbn aber laut Signatur völlig zegeben verwilligt worden 25 fl. (H. R. 10.)

3. Rudolph de Lasso,

Sohn Orlando's und dessen Gemahlin Ursula Aimhofer.

Orlando meldet 1576 dem Herzog Wilh. von der Krankheit seines Sohnes Rudolph

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(K. M. J. 1891, S. 103). Rudolph tritt 1585 in herzogl. Dienste (H. R. 1.)

1586. Ruedolfen Lasso bezalt die 3 erst Quot. a 37 fl. 30 kr. vnd 9 monat Liefergellt 39 fl. Das 4te Quartal hat Er nit Empfangen. (H. R. 1.)

1587. Ruedolff de Lasso angeschfft 21 Juli 87 (Sold 50 fl., Liefergeld 52 fl. = 102 fl.) 17. aprilis angefangen 71 fl. 11 kr. (H. R. 1.)

1588. Ruedolffen de Lasso Sold und Liefer-Geld 102 fl. (H. R. 1.)

1589. Ruedolphen de Lassus, Organisten, bezalt Ich per ein verehrt Hochzeitlied 30 fl. (H. R. 14.)

1589. Ruedolph de lasso, Organisten ad 1589,
1590. Sold Lief. 102 fl., Pesserung 98 fl. Angeschfft 20. März 89. 1. Jan. angefangen Sa. 200 fl.

1593. Dem Rudolphen Lasso 240 fl., ao. 94 nur 90 fl. (H. R. 1.)

1596. Ruedolphen de Lasso Bösserung angeschafft 3. apr. ao. 96 de eodem 285 fl. (H. R. 1.)

1597. Ruedolphen di Lasso wegen aines gesangs, so er Iro fürstl. Gn. verehrt ein halb Duzent taler. (H. R. 19.)
Von 1597—1606 „Organisten seine Besoldung" 300 fl.

1600. Ruedolphen di Lasso Instrumentisten, welcher Iro fl. Gn. etlich componirte motete Presentirt, auß gnaden verehrung vermüg der Signatur 40 fl. (H. R. 14.)

1601. Ruedolphen di Lasso frl. Instrumentisten, so Iro fl. Gn. etliche Muteten dedicirt, zur verehrung dagegen lauth Zetlß 24 Taler, zu 72 K. = 28 fl. 48 kr. (H. R. 14.)

1604. Ruedolphen de Lasso Instrumentisten etlicher Iro fl. Dl. Presentirter Miserere halb. 15 fl. (H. R. 14.)

1605. Ruedolphen de Lasso J. D. Organisten Pausteuer 100 fl. (H. R. 13.)

1608. Rudolph de Lasso f. Organisten auß gn. aines verehrten geschriebenen Puechs opus Musicum lt. Schein 200 fl. (H. R. 13.)

1609. Ruedolphen de Lasso Organisten seine hievor gehabte 300 fl. und so er vom 21. VIII bris vermög der ord. neben seinem Organistendienst auch für einen Componisten mit järlichen 100 fl. angeschafft ist, also bezalt eine Hiervon nuzt zum beschluß Jars 19 fl. 46 kr. 5 dl. in Sa. 319 fl. 46 kr. 5 dl. (H. R. 1.)

1609. Ruedolphen de Lasso organisten wegen präsentierung 3 messen aus gn. 50 fl. (H. R. 17.)

1610—1624 jerlich 400 fl. Sold. (H. R. 1.)

1613. Rudolphen de Lasso f. Organisten seme. pro semper auß gn. 200 fl. (H. R. 17.)

1614. 18. Sept. Rud. de Lasso, fürstl. Durchl. in Bayern bestellter Componist und Hoforganist, Anna Mundtprodtin, geb. de Lasso, Regina von Ach, geb. de Lasso, Judith de Lasso, geb. Schläglin (sic) (als Kapellmeister Ferd. de Lasso Witwe) vollführen ihrer lieben Eltern, Schwäher und Schwieger seeligen als Orlandi de Lasso . . . Regina . . . geb. Wäckhingerin bei St. Johannes des Täufers Gotteshaus zu Geising gestifteten ewigen Jahrtag darum sie dem Kirchenprobsten 80 fl. baar eingeantwortet haben. Der Jahrtag soll gehalten werden jährlich 14 Tage vor oder nach Georgi (wird Sonntags vorher von der Kanzel verkündet) mit einem gesungenen Seelenamt und 2 Messen und nachher sollen 1 fl. 20 kr. unter die Armen vertheilt werden. (Parnassus boicus, l. c.)
(Siehe auch Mus. sacra 1891, S. 69.)

1617 wendet sich Rudolph mit folgender Bitte an den Herzog Max I.:

E. Fl. Dlt: Diß mein Sacrum conuinium, vnderthenigst zupresentieren, khan ich nit vnderlassen, weil solches d. hoch heiligen Bruedschafft des Allerheiligsten vnd zartisten Fronlaichnam dediciert, deren E. fl. Dlt. sambt ganzen Durchlauchtigsten Hauß Bayern mit allein einuerleibt sond. die fürnembsten häubter vnd hochste zier d. selben sein. Mer erfodt solchs mein Ambt vnd Proffession. Thrittens weil hierdurch (sondlichen in dero fürstlichen Capellen,) dz lob Gottes Ehr befüdt vnd gemert würdt: Nun ist diß die tritte Mein vndthenigiste Presentation d. vor 2 Jaren (da ich dotlich khrankh gelegen) hab E. Fl. Dlt. Ihr meine Virginalia Eucharistica durch meinen Sohn vnd thenigst Presentiren lassen. Vor ainem Jar Presentiert ich selbst 15 Partes 6 Missarum, 6 Magnificat vnd 6 Motectarum. Jetzt ist diß (omne trinum perfectum) Mein Sacrum Conuivium beschleußt hiemit, Noch malen wie vor diesem vnthenigist Suplicando, ut Tantus labor et Sumpt non sit casus E. Fl. Dlt: Mich Sambt meinem Armen hauffen vndthenigist gehorsamist beuelhendt:

E. Fl. Dlt:
vndthenigist gehorsamist
Rudolphus De Lasso.

pr. auf der Hof-Cammer 6. Nov. 1617.
Der am 15. Nov. 1617 zum Bericht aufgeforderte Oberststallmeister erklärt unterm 23. Jan. 1618: Obgleich Rudolph als „deroselben bestellter Componist ohne daß solches Zethan sein Dienst außweist", so meine er, da der Herzog die Dedicationes „für ein vndthenigist praesent wolten Ahn- vnd aufnemmen" und da R. die opera müheſam und auf fleißigste theils mit eigener Hand geschrieben, theils habe drucken und einbinden lassen (was etwa 40 fl. und noch mehr nach R. Schätzung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kommen würde) es sei ihm eine entsprechende „ergözlichkeit" zu ertheilen.

1619. Rudolphen de Lasso Organisten von ainem ganzen Pällel Papier für Herren Capellmaistern zu Componirung der gesengen zutruckhen th. 37 fl. (H. R. 16.)

1621 bis 1624. Rudolphus de Lasso Organisten 300 fl. mit 100 fl. addition thut 400 (H. R. 1.)

1625. Ruedolfens de Lasso gew. Hofmusiciſten Wittib per mererlei in die Hofcapeln dargegebene gesänger und püecher 30 fl. 30 kr. (H. R. 27.)

1625. Rudolfus de Lasso chfl. Organist hat jerlichen mit 100 fl. addition 400 fl., weile er aber gleich im ersten Quartal verstorben, also zahlt solches seiner hinterlassenen Wittwe 100 fl. (H. R. 1.)

1625 bis 1628. Ursula weil. Rudolffen de Lasso gew. Organistenswittib hat lt. einer ord. in ansehung Ires mans getreuer geleister Dienst vom 1. April d. J. Provision erlangt 70 fl. (H. R. 10.)

4. Als Söhne, Enkel und Urenkel Orlando's

sind außer Ferdinand und Rudolph und dem Enkel Orlando's, Ferdinand (s. Nr. 5), noch folgende in den H. R. genannte Personen anzuführen: a) Joh. de Lasso.

1570. Mer ist auf frst. beuelch diesen nachvölgenden Cantorey Personen fürgeliehen vnd sein vber allen abzug noch per Resto schuldig bliben . . . Johann de Lassus 159 fl. . . . Dieweil aber solliche Personen geurlaubt worden, ist Innen solliche schuld aus gnaden nachgesehen. (H. R. 1.)

Was aus diesem Joh. de Lasso geworden, konnte nicht weiter erforscht werden; er scheint der erste Sohn Orlando's gewesen zu sein. Oder war er ein Bruder Orlando's? b) Ernst de Lasso.

1590 bis 1592. Ernst Lasso Diskantist hat das Jar Sold 50 fl. laut der Anschaffzetl hiebei, so den 4. Novembris ao. 90 datiert, vnd soll mit der Bezahlung zue Eingang des 89. Jars angefangen werden. Bezalt Ime demnach sein Besoldung v. 2. Jan. als ao. 89 vnd 90 mit 100 fl.

1593. E. du L. 50 fl.

1594. E. di L. bezalt Nihil.

1595. E. di L. Cantorey Jungen per seinen ausstandt de ao. 94 zalt lestmals 50 fl. hernach er geurlaubt worden. (H. R. 1.)

c) Von einem Sohne Wilhelm redet Orlando in seinen Briefen an Herzog Wilhelm 1574 (K. M. J. 1891, S. 102, 1. Spalte); derselbe scheint jedoch bereits 1576 gestorben zu sein (l. c. S. 101, 2. Spalte)

d) Ein Albrecht ist bei 1584 (s. oben S. 64) als Sohn Orlando's genannt, aber nicht weiter zu verfolgen.

e) 1610. Maximilian de Lasso zur abvertigung massens hievor andern Cappeljungen geraicht worden auß gn. 10 fl. (H. R. 17.)

1621. M. de L., als welcher im Bohemischen Veltzug für einen Camerdiener aufgenommen worden, aber darinnen Todts verblieben, ist vermüg einer Sign. das erste Quartal verwilligt worden 87 fl. 30 kr. Ob dieser Maximilian ein Sohn oder Enkel Orlando's war, ist ungewiß. (H. R. 11.)

f) Wilhelm de Lasso ist als Sohn Ferdinand's, also Enkel Orlando's zu betrachten, von dem 1609 gesagt wird (s. oben S. 67), daß er „auf dem Instrument guettes principium u. anfang hat". Von ihm berichten die H. R.:

1615 bis 1619. Wilhelm de Lasso ist Inhalt der ordinants für ainen cammerdiener g. aufgenommen und von eingang diß Jars mit 200 fl. und 80 fl. für die taffl und 20 fl. für ain jars claid angeschafft worden zusammen jerlich 300 fl.

1620. W. de L. Cammerdiener 300 fl. addition 25 fl. = 325 fl.

1621 bis 1624. Guielimo de Lasso fl. Cammerdiener 350 fl. (H. R 11.)

Eingabe desselben de 1624: Schon vor 2 Jahren habe ihm die Churf. zugesagt, der Chrfst. werde ihm das damals vacante Chrfstenambt zu Rosenhaim übertragen. Es sei aber damals schon einem andern anvertraut gewesen. Nun sei „das Mautamt zu Praunau" ledig. Er bitte „die Chrf. „wolle es ihm geben in Ansehung" der „Zusage seiner Gemahlin „Ingleichen meiner Eltern, vnd Voreltern, lanngwierigen: „wie auch nit weniger meiner, in die 9. „Jar lang, als eines Cantoreyknabens; „dann Jezt in des Zehende Jar, alß deroselben vnwürdigen Cammerdieners, Verhoffentlich threu gelaisteten Dienst." Sollte er dies Amt nicht erhalten, so bitte er um „die stelle eines Rechnungs Commissary", wozu ihn die Hofkammer unlängst vorgeschlagen. Er samt weib u 5 unerzog. Kindern verspricht 2c. 2c. tägl. zu beten 2c.

Diese Eingabe wurde unterm 11. Oct. 1624 an die Hofkammer gegeben. Weiter folgt: „Alweilen Supplicant albereit gestert „zum Rechnungs Commissariat angestelt „worden, so gehet disse numer hinwegg. 14. Nov. 1624. Folgt ein decret v. 20. März 1625, worin der Hofzahlmeister angewiesen wird, dem zum Rechen Commissari

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

an- vnd aufgenommenen bishero gewesten Camerdiener Wilh. de Lasso einen Jahressold von 400 fl. mit 15. fl. Kleidergelt" v. Anfang d. J. zu bezahlen.

Das letzte Dokument über ihn lautet:

1627. Hrn. Wilhelmen de Lasso Rechnungs Commissario in ansehung gelaister Dienst 300 fl. (H. R. 13.)

g) Ein Joh. Bapt. de Lasso (vielleicht Sohn Ferdinands od. Rudolphs, vgl. a) wird in H. R. 13 nur in folgender Weise erwähnt:

1617. Johann Baptista de Lasso und Georgen Harrer beeden Cantoreikhnaben so mudiert zur abfertigung 20 fl. (H. R. 13.)

h) Aus einer der beiden Familien, wahrscheinlich aus der Rudolphs, stammt auch Georg Wilhelm de Lasso.

Mit Decret v. 19. Jan. 1628 wird „Geörg Wilhelm Delässo„ zum discantisten in der Hofcantorei angenommen (Anschaffg von Geörg Wilhelms de Lasso, an das Zahl-Kuchenmeisterambt, zur Schneider- vnd Hauß-Camerey. 22. Jan. 1628); mit decret v. 22 Jan. 1628. wird ihm der tägl. Trunk aus dem Hofkeller zuerkannt. Bitte: der Churf. habe ihm vor 1 Jahr zu einem Sommerkleid 24 fl. bewilligt, er bitte für dieses Jahr um ein Winterkleid. fiat. 16. Oct. 1629.

Decret: dem zum Cammerdiener der Churfürstin ernannten G. W., sollen Sold 200 fl. u. für den Tisch 220 fl. v. 1. Oct. gegeben werden, hingegen aber sein gehabter Kanzleisold fallen. 14. Nov. 1639. Erst nach 14 Jahren wird gemeldet: 1652. Mit befehl der Churfürstin Maria Anna wurde Maria de Lassin, Wittwe des gewesten Cammerdieners und Zahlmeistrs G. W. d. L. samt den Ihrigen für den Hofstatt erhalten u. von der Jurisdiction des Bürgermeisters-Raths v. München auf ihre Bitte befreit. Ihr in Gott ruhender Gemahl[23]) habe am 28. Decbr. 1625 der Wittwe Ursula des Hoforganisten de Lasso gleiche exemption ertheilt.

Auf eine Bitte um Gnadengehalt für sich und ihre 4 kleinen Kinder wurden der Maria de Lassin unterm 19. März 1652 auf 3 Jahre je 50 fl. bewilligt.

[23]) Churfürst Maximilian † 27. Sept. 1651, ihm folgte unter Vormundschaft der Churfürstin Maria Anna Herzog Ferdinand Maria (1651—1679.)

Im Jahr 1667 ca. bittet sie die 50 fl. jährl. Sustentation, welche ihrem jüngern Töchterl Maria Anna sub 5. Apr. 1667. „bis sie dienen könne" erwilligt wurde, noch ferner zu beziehen, da die Tochter zwar das betr. Alter erreicht habe, aber eine schwache, mit Krankheit beladene Creatur sei u. darum nicht dienen könne.

i) Als Urenkel Orlando's, Sohn des eben genannten Georg Wilhelm de Lasso, ist Georg Franz de Lasso zu erwähnen:

1673. Georgen Franzen de Lasso des gewesten Churf. Camer-Diener Georg Wilhelmen de Lasso Sohn jaerlich 120 fl. (als Stipendium in Ingolstadt verliehen). (Hofkammerprotokolle fol. 320.)

1677. Georg Franz de Lasso ist laut Ord. vor ainem Secretari biß ein wirkl. Hof-Camer Secretariat stöll müessig wirdt v. 1. April d. J. angeschafft worden mit jerl 300 fl. (Hofkammerprotokolle fol. 595.)

1678. Georg Franz de Lasso ebenso mit 300 fl. (Hofkammerprotokoll fol. 593 b.)

1679. Johann (sic) Franz Georg de Lasso ebenso mit Gehaltserhöhung auf 365 fl. (Hofkammerprotokoll fol. 593 b.)

1681 bis 1688. (Georg) Franz Deläßo (de Lasso) Hofkammersekretarius jerlich 397 fl. u. Addition m. Ord. v. 7 X br = 50 fl. Sa. 447 fl.
(Hofkammerprotokolle fol. 561 b. 587 b. 585 b. 562 b. 612 b. 601 b. 588 b. 571 b.

1690. Mit Churf. Decret v. „22. 7 br: A 1690" wurde dem Hof-Cammer Secretari Georg Franz de Lasso der Hofkammerraths titl verliehen und ihm der Rang und die Privilegien eines wirkl. Raths ertheilt. (Siehe ao. 1692.)
(Originaldocument in der Bibliothek des histor. Vereins von und für Oberbayern.)

Hofkammer Secretär Georg Franz de Lasso (1691) sagt, die Lasso dienen schon 100 Jahr in Bayern und seyen ao 1570 zufolge kaiserl. Diploms für wahre alte vom Adel, auch in Bayern, erklärt worden. (Personal-Act des G. Frz. de Lasso.)

1692 am 24. März erhielt Georg Franz de Lasso den Rathstitel und starb am 3. April d. J. mit Hinterlassung von 2 unmündigen Kindern. (Hofkammerprotokoll.)

k) Ein weiterer Urenkel Orlando's muß jener Ferdinand de Lasso sein, wahrscheinlich ein Enkel des 1609 † Ferdinand, von dessen Sohne Ferdinand (II.) unter 5 die Rede sein wird und von dem nur bekannt ist: „Mit Decret v. 1. Juni 1645 wird dem Cammerdiener der Churfürstin, Ferdinand de Lasso, da er noch die Dienste des gewesten Cammerd. Auer übernehme, eine Zulage v. 50 fl. bewilligt."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

5. Ferdinand de Lasso

(Sohn Ferdinand de Lasso's, Enkel Orlando's) und seine Gemahlin Maria.

Herzog Maximilian I. willfahrte der letzten Bitte seines Hofkapellmeisters Ferdinand de Lasso (s. oben 1609 S. 66.) und sendete den jungen Sohn desselben, Ferdinand, nach Rom zu weiterer musikalischer Ausbildung. Folgende Dokumente existieren:

Bericht Ferd. v. 23. Decbr. 1616 über den vor 10 Wochen als Discantisten aufgenommenen Falknerssohn Leonhardum Leo.

1611. Mer (Johann Baptista Crivelli in Rhom) wegen des Jungen Ferdinandten de Lasso in Rhom ausgelegten uncosten 3. VIIIbris ao. 9 bis Marti 1611, vermüg Rechnung 722 fl. 16 kr. 5 dl. (H. R. 16.)

Eingabe des Nikolaus Kofler, Ihr Hochfl. dhl. Erzherzogin Mariae Christiernae und Leonorae zu Oesterreich u. des hlg. Stifts zu Hall Capellan und Ca„pellmeister, worin er dem Herzog beylie„gende Mess vnd Magnificat sambt dem „Salue mit 16 Stimben Componierter" präsentirt.

Auf Bericht Lassos v. 23. Oct. 1617 werden 12 Taller (20 fl.) bestimmt „dan dise niemandt vnder 4 oder 5 fl. nur alleiu schreiben würde."

1618. Dem Ferdinandus de Lasso von 5 Cantoreikhnaben costgelt und losament für Jeden 52 fl. = 260 fl., Wascherlohn 10 fl., Hauszinß 25 fl. in Sa. 295 fl. (H. R. 1.)

1619. Dem Ferdinandus de Lasso von 7 Cantoreikhnaben so seine Mutter seel. auch gehabt per jeden des Jars costgeld 52 fl., th. 364 fl., Wascherlohn 14 fl., Haußzünß 25 fl., zusammen 403 fl., th. 803 fl. — und zumalen Er aber diß Jars nur stets 4 gehabt als Ime für lüferung und wascherlohn jedes Quart. 54 fl. — It. seine jerlichen 400 fl., dann P. d. Hauszinß 25 fl. thuet in allem bis End deß Jars 641 fl. (H. R. 1.)

1620. Der Wagnerin per ain Gulden Ketten, so Ferdinanden de Lasso Capellmaister verehrt worden 81 fl. 40 kr. (H. R. 14.)

1621. Ferdinando de Lasso Cappellmaister p. erkauft 15 Riß liniertes Papier für den Concertmaister 3 Organisten und anderen Componisten 60 fl. (H. R. 27.)

1621. Ferdinandus de Lasso f. Hofkapellmaister jerlichen 400 fl. Item von 7 Cantoreiknaben, so seine Mutter seel. auch gehabt per Jeden 52 fl., th. 364 fl. Item Wascherlohn 14 fl. u. Haußzinß 25 fl. zusammen 403 thut 803 fl. (H. R. 1.)

1622[21]) nahm Lasso für die Knaben ein:
10 Knaben, für 1 Costgeld 52 fl. 520 fl.
Wascherlohn 2 fl.
Für jeden Tag 1 Maß Wein à 12, 74 fl.
25 claffter Veichtenholz 50 fl.

1622. Dem Ferdinandus de Lasso fl. Hofkstr. 400 fl. Für die 7 Cantoreiknaben wegen der „teurung" insgesamt 985 fl. (H. R. 1.)

1623. Desgleichen. „So lang die teurung continuirt für jeden khnaben wochentlich noch 30 Kr. besserung". (H. R. 1.)

1624. Ebenso. „Zusammen in allem 1167 fl." (H. R. 1.)

1625. Ferdinandus de Lasso chfl. Hofkapelm, jerl. 400 fl. vermög einer ordinantz in ansehung der noch anhaltenden teuerung vom 23. Febr. d. J. addition verlangt 100 fl. thut mit den Ausgaben für die Cantoreiknaben 1251 fl. 53 kr. 2 dl. (H. R. 1.)

1626 bis 1628. Ferdinandus de Lasso chfl. Hofcplm. nebst 7 Singknaben für das ganze Jahr 1267 fl. (H. R. 1.)

1627. Ferdinando de Lasso Cappellmaistern dann dem Caesar und Holtzer zu erkaufung 6 Riß linierten Papieres zum componieren 20 fl. (H. R. 16.)

Die in Anmerkung[25]) folgenden Dokumente sind eine merkwürdige Erscheinung

[24]) Eingabe des F.: „E. Churfl. dhl. ist ohne „Zweifel noch gnst bewußt, was massen Sie mich „vor Sechzechen Jaren zu dero Capellmaister-Ambt, „obwollen Ich sonnst dem studiren weitter hett „abgewartet, vor andern gdst erwehlet „dessen Ich „mich dann" ꝛc „ — Nun aber bin Ich solchem „Ambt nun mehr in die Zwelf Jar lanng neben „dem Vorlasca gehorsamist vorgestannden, das „verhoffentlich E. Churfrst. dhl. khain mißfallen „darab getragen, aber ainzige gnadt nie empfangen; „Ja auch stets der alten besoldung, so vil annderer „aus der Musika mir gleich haben, beschlagen „lassen. „Er bitte daher um Addition — Solches „beger Ich gegen E. Churf. dhl. mit möglichstem „Fleiß also vnderthanigist Zuuerdienen, des E. „Churfst. dhl. gdist spüren solten, da Sie sowoll „mit der Khürchen vnd Tafel Musica gehorsamist „bedienut sein, als ob mein adiunct der Borlasca „noch sollte bei der stöll sein."

[25]) „Das E. Churfrl. dhl. mit meiner vorge„habten function so schlechtlich contentiert vnd sie „dardurch Zu annemung aines andern Capelmai„sters vervrsacht worden. Ist mir solches von „Herzen laid, dieweil ich aber Je Gott waiß mein „eifferiste möglicheit bey dieser Capelmaisterstöll „angewendet, vnd mich yeder Zeit dahin beflissen, „ain solche Composition Zemachen, dardurch be„forderrist E. Churfrl. dhl. contentiert, und wel„che dann auch von allen wolfundierten compo„nisten, denen etwann meine wenige opuscula „nochmaln (sic!) vnder die handt khomen mechten, „khunden censiert werden, Alß gelebe ich der „vnderthenigsten hoffnung, E. Chrfst. dhl. werden „aufs wenigist main conatum da Jr das werkh „selbs nit sufficient gewesen, gdst ansehen, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

für die öfters schon hervorgehobene Thatsache, daß die Söhne oder Enkel großer Männer nicht auch die geistigen Fähigkeiten ihrer Väter zu ererben pflegen.

Nach F. † (1635 ca) übergab die Wittwe Maria, welche mit einem gewissen Vogl eine zweite Ehe eingegangen hatte, Musicalien, um solche dem Herzog zu verkaufen.[26])

Mit Decret v. 8 Febr. 1636 wird der Ankauf mit 80 fl. genehmigt, dem Capellmstr aber aufgetragen, noch zu berichten, was der Wittwe ꝛc. für des gewesten C.Mst eigne Compositiones noch zu verehren sein möchte. Jac. Porro, der Nachfolger von Gio. Batt. Crivelli (dem Lehrer Ferdinand's) schätzt sie auf 200 Reichstaler.[27])

6. Von den Töchtern Orlando's

begegnen uns in den H. R. die Regina und Anna. Erstere war mit dem kaiserl. Maler Hans v. Ach vermählt. Von der im Jahre 1614 gemachten Stiftung war S. 68 die Rede. Außerdem sagen die Notizen:

1614. 14. Nov. Hans Schmälzl und sein Eheweib Maria verkaufen an die edele und vieltugendsame Frauen Regina v. Ach, geb. de Lasso ihr Haus zu Geising (welches vordem Helena Vinesolzerin zu München selig freistiftsweise innegehabt) nebst Gründen ꝛc. um 1600 fl. und 16 fl. rhein. Leihkauf. (Parnassus, l. c.)

„ichs dann auch im werkh selbs erfahre, in dene „sie mir das Landrichter- vnd Cassen-Ambt Reis- „Pach gbst verlassen" ꝛc. ꝛc.

Er bittet dann um ein „Aufzugs- oder anders Gn. gelt" er habe während der 18 Jhre wo er unwürdiger CapMstr. gewesen keine Gnaden erhalten, wehrd jeder andere der Musicanten „als schlecht er auch ist" mit annigen Gn.-gelt begabt worden. Er habe bei seiner geringen Gage eine ziemlich Theil seines weibs guet beygesetzt. Der Chrf. habe ihn zu der kaisrl. Music (nach Graz) geschickt aldort selbige manier Zuergreiffen „dort habe er ein Zeitlang verbleiben müssen, man habe ihm den Ersatz dieser vncosten (aufs wenigste 600 fl.) versprochen, er habe aber noch keinen Heller erhalten. — „Zur Chrfst. Hofcammer 12. Nov. 1629."

In einer 2t. dringenderen („eisseriste noth") Eingabe sagt er „der Raiß Costen nacher Gräz".

Er erhielt mit Decret v. 19 Decbr. 1626. — 100 fl.

[26]) Bericht des Capellmstrs Porro: Durchleuchtigster Churfürst, Genedigister Herr ꝛc. Auf E. Curfrst. dhrl. Gdisten Befelch hab ich die hinterlassnen delasischen Gsennger, als auch andere getruckhte vnnd geschriebne thails eingepundtne Compositiones, in beysein dero Curfrst. Zwaien Hofmusicorum Antonij Belasgo Spaniern vnnd CasPar Khölbl nit allein mit vleiß durchsehen, sonnder auch Jenige von gedachten beeden HofMusicis erkhannte Curfrst. Gsennger vnnd grosse büecher, welche in der mit Nr. A. signirten Verzaichnus notirt, alsobalden vf dero Curfrst. Instrumentstuben führen lassen: Was nun die vbrigen belanngen thuet, so sein eben in erstgemelter designation vf die 21. getruckhte opera diversorum Authorum, welche vf beschehen Gdistes begeren, ich deren indes, so thails mit 12. vnd mehr stimmen, meinem guetachten nach vf ainen Reichstaller: welche aber eingepundten, thails von gueten weissen Löder vberzogen, so woll getrukhte als geschribne Authores (vorderist Hymni totius anni manuscripti, so allein in ansehung nottwendigkheit, vnd sein des Ferdinandi sen. aignen mühe vnd schreibens, wenigsten vf 10. Reichstaller Zuachten) khann ich ain opus in dz Anndre, sintemahlen der maiste thaill mit villen stimmen, vnd ohne erstgemeltes buech der Hymnorum, 18. opera, nit weniger als vf 2. Taller schäzen, dz also die estimation beyläuffig über die 80 fl. belauffen mechte: Welche aber in der mit littera B. notirten designation von Ferdinando de Lasso sen. selbst maistens componirt vnd mit seiner aignen Hanndt geschriben worden, weillen sie nit allein guet, Zur HofCappellen vnd Tafeldiennst, als Madrigalia, Concert, Mottetae, Magnificat, Missæ, Miserere ꝛc. dienstlich vnd dahin appliocierlich, khann ich dergleichen starkhe vnd müehesame Hanndtarbeit nit voll schätzen, sonnder setze es E. Curfrst. dhl. dero es die Supplicanntin diemiettigist præsentirn thuet, vnderthenigist Zu dero Gdisten willkhur. Thue benebens deroselben mich Zu beharrlichen genaden in vnterthenigkeit befelchen.

E. Churfrl. Dhrl.

Vnterthenig: Gehorsamister

Ego Jœs Jacobus Porrus-
Capellae Mag.

[27]) Durchleuchtigster Churfürst, genedigister Herr ꝛc. Was E. Curfrl. Dhrl. gewesten Cappellmaister Herr Crivellius weegen Ferdinandi de Lasso sen. hinterlassnen, so woll trukhten als geschribnen Compositionen, welche deroselben sein Ferdinandi hinterlassne wittib, an yetzt Maria Voglin genannt diemietigist præsentirn thuet, nach laut empfangner Signatur vor ein schätzung vf 200 Reichstaller gethonn vnd aussgesprochen, khann ich nit in Abredt stellen, dann dises nit allein der Truckh vnnd schöne schrifften, sonnder vill mehr die excellentia Authorum beforderist die lanngwirige mühe, arbeit vnd composition, vnd sonnsten in seinen diensten in Löbs Zeiten gehabter vnd angewenndter Bleiß woll werth, Wissen demnach E. Curfrst. Dhrl. deren Curfrl. miltreichiste Handt ich weder Zu spören noch Zuerweittern begere, vor sich selbsten dero Gdisten Guetachten nach, gedachte Supplicanntin mit einer ersprieſslichen Begnadung Zu bedennkhen, bitte auch noch mahlen vndthenigist, weillen Villgemelte Maria Voglin so lange Zeit als Vier wochen vf die Expedition mit so schwerem Vncosten sich alhin vfgehalten, Sie mit Gdister willfehriger resolution befürdern, dero Zu beharrlichen genaden ich mich gleichs fals vnterthenigist befolchen will haben.

E. Curfrl. Drl. ꝛc. ꝛc. (wie oben.)

„Der Supplicantin zu sagen sie darffe sich „weiter auf den vncosten nit auf halten, miesse „die sach Iro Churfl. Dl. mit gelegenheit referirt „werden. 1 Fbr. Ao. 1636.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1627. Julius von Ach ist vermög ainer ordi-
1628. nanz zur erlernung des orgelschlagens und componirens vom 1. Juli d. Js. angeschafft mit jerlichen 104 fl., Ratum 26 fl. (H. R. 1.)

1616. 27. April. Frau Regina von Ach, geb. de Lasso leiht dem Kistler Pfaffenzeller in Geising 70 fl. Rhein. (Parnassus, l. c.)

Anna war an einen gewissen Mundprodt (auch Mundprad geschrieben) verheirathet; siehe oben S. 68 und Mus. sacra 1891, Seite 69.

In H. R. wird auch eine Margaretha Lasserin erwähnt;[28]) sie gehört aber sicher nicht zur Verwandtschaft Lasso's, denn die weiblichen Glieder der Familie Lasso sind immer als „Lassin", nicht aber Laßerin aufgeführt, — auch fehlt das adelige de, da oder di. F. X. H.

Handschriftliche Studien über das Præconium paschale.

Die Weihe der Osterkerze am Karsamstag gehört zu den tiefsinnigsten und anziehendsten Riten des Kirchenjahres. Mit der unmittelbar vorangehenden Feuerweihe zusammen bildet sie den Übergang von der Trauer der Karwoche zum österlichen Alleluja. Ritus, Text und Melodie versinnbilden in schönstem Einklange das erste Aufglühen himmlischen Lichtes aus dem Dunkel der Osternacht, den ersten Durchbruch des österlichen Siegesjubels über Tod und Grab.

Die Osterkerze selbst besitzt eine reiche Symbolik. Ihr weißes von der Biene bereitetes Wachs bezeichnet, wie die alten Liturgiker ausführen, die makellose, aus der reinsten Jungfrau Maria gebildete Menschheit Christi, die Flamme aber seine Gottheit. So ward die brennende Osterkerze, wenn sie in der Ostervigilie vor den Täuflingen hergetragen wurde, zum sprechenden Symbole des Heilandes, des wahren Lichtes der Welt, der den „Neuerleuchteten" (illuminati wurden die Neugetauften genannt) als Führer voranleuchtet, wie einst die Feuersäule den Israeliten nach dem Durchzug durch das rote Meer.

Weniger bekannt als die tiefe, im Præconium paschale zu poetischer Aussprache gelangte Symbolik der Osterkerze und ihrer Weihe dürfte deren Geschichte sein, und doch trägt gerade die Kenntnis von dem Werden und der Entwickelung eines kirchlichen Ritus überaus viel bei zum lebensvollen Verständnis und Durchdringen desselben. Dieser Gedanke veranlaßte mich zu der folgenden Studie, die indes keineswegs eine erschöpfende Monographie über diesen anziehenden Gegenstand sein will. Es sind lediglich anspruchslose Mitteilungen, fußend auf den liturgischen Handschriften Italiens, die ich in den letzten Jahren zu studieren Gelegenheit hatte.

Sieht man die ältere und neuere Literatur über die Weihe der Osterkerze nach, so findet man gewöhnlich als ältestes Zeugnis für deren Bestehen die Stelle des Papstbuches angeführt, wonach Papst Zosimus († 418) deren Vornahme in den Pfarreien der Stadt Rom gestattete.[1]) Viele ältere Autoren (Amalar, Pseudo-Alkuin, Rhabanus Maurus, Mikrologus u. a.) lassen die Sitte geradezu durch diesen Papst eingeführt werden.

Wie in vielen Punkten der ältesten Geschichte der Liturgie, so hat auch in diesem die neue vorzügliche Ausgabe des Liber pontificalis durch L. Duchesne einer neuen Auffassung die Wege gebahnt. Der gelehrte Herausgeber bemerkt, daß die Stelle über die Osterkerze in der ursprünglichen Fassung einen anderen Sinn besaß. Der Ausdruck „per parrocia" (in den Pfarreien) bezog sich auf die unmittelbar vorausgehende Bestimmung rücksichtlich der Diakonen, und statt cereus stand anfänglich cera, wonach sich die Anordnung des Papstes entweder auf die Wachsweihe überhaupt, oder, wie Duchesne anzunehmen geneigt ist, speziell auf die Weihe der wächsernen „Agnus Dei"

[28]) 1609. Margaretha Lasserin, bei welcher Hrn. Coadjutors Sekretari Daniel Schilling 8 wochen lang losiert gewest für losament, pettgewandt, holz vnd licht 12 fl. (H. R. 25.)
1609. Margaretha Lasserin Wittib dergleichen für gedachts herzogen (v. Nivers) Priester und ainen Diener 1 fl. 30 kr. (H. R. 25.)
1612. Margaretha Lasserin Kostgelt für Hanß Christophen Dengler das 4. Quart. 17 fl.

[1]) „Per parrocia concessa licentia cereum benedici." Liber pontif. ed. Duchesne. I. 225.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bezieht. Erst der allerdings noch sehr früher Zeit, nämlich dem 6. Jahrhundert, angehörige Überarbeiter hat der Stelle ihre jetzige Fassung gegeben, ein Umstand, der ihre historische Beweiskraft beeinträchtigt. Immerhin ergibt sich aus derselben, daß die Weihe der Osterkerze um die Mitte des 6. Jahrhunderts in Rom als ein bereits seit längerer Zeit eingeführter Ritus galt.

Indes wir besitzen ein noch älteres Zeugnis, welches uns das Præconium paschale mit Sicherheit bis in das 4. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Unter den Schriften des hl. Hieronymus befindet sich ein bisher fast durchwegs als unecht betrachteter Brief an einen Diakon Präsidius von Piacenza. P. Germain Morin[2]) hat das Verdienst, dessen Echtheit jüngst schlagend nachgewiesen und dadurch auch die Geschichte des Præconium paschale um eine wertvolle Quelle bereichert zu haben.[3])

Der genannte Diakon hatte den heiligen Hieronymus gebeten, ihm für nächste Ostern eine „laus cerei", einen Lobpreis der Osterkerze, also eine Formel des Præconium paschale[4]) zu verfassen. In seiner Antwort lehnt der Heilige das Ansinnen ab. Es sei eine schwierige Aufgabe, bemerkt er, die noch niemandem recht gelungen sei. Die meisten verlieren sich in pathetische Deklamationen. Mit hochtrabenden Worten besingen sie die Blumen, die Wiesen und die Bienen mit einem Eifer und einer Ausführlichkeit, als müßte Vergils ganze Dichtung über den Landbau (Georgica) in der Weihe der Osterkerze untergebracht werden. Hieronymus geißelt dies als höchst ungehörig, angesichts der Heiligkeit des Ortes und der Zeit. Die Weihe der Osterkerze sei die einzige Gelegenheit während des ganzen Kirchenjahres, bei welcher der Diakon seine Stimme zum liturgischen Präfationsgesange (prædicatio) erheben dürfe. Für eine solche Feier einen würdigen Text zu schaffen, sei um so schwieriger, als die hl. Schrift über das Wachs, dessen Lob hier gesungen werden solle, keine verwendbare Stelle biete. Hieronymus verspricht übrigens dem Diakon, ihm demnächst mündlich seine Gedanken über den Gegenstand eingehender mitteilen zu wollen, und lädt ihn ein, sich von der Welt zurückzuziehen.[5])

Dieser interessante Brief wurde zu Anfang des Jahres 384 geschrieben.[6]) Er beweist, daß die Weihe der Osterkerze durch den Diakon in Italien[7]) damals eine bekannte Übung war, und daß, wie P. Morin mit Recht aus dem Ausdrucke „prædicans" schließt,[8]) dieselbe schon damals in die feierlichste Gebetsform, die des „eucharistischen Gebetes" (Präfationsgesang) gekleidet war.[9])

Der Text dagegen war noch nicht autoritativ festgestellt: Es oblag dem fungierenden Diakon, für denselben zu sorgen. In der That sind uns noch mehrere Fassungen der „laus cerei" erhalten. So finden sich zwei unter den Werken des Ennodius († 521,)[10]) eine dritte im Sacramentarium Gelasianum,[11]) wieder andere im ambrosianischen und mozarabischen Missale. Sämtliche aber sind im Gedankengang, Rhythmus und selbst in einzelnen Wendungen und Ausdrücken unserm Exultet nahe verwandt.

Der heutige Text des Exultet ist mit einigen Abweichungen) zuerst in den *galli-*

[2]) Revue bénédictine. Maredsous (1891) VIII, 20—28; und (1892) IX, 392—397.

[3]) Früher hatte darauf schon hingewiesen P. Ursmer Berlière in seinem hübschen Aufsatze Le cierge pascal, in: Le Messager des Fidèles. Rev. bén. (1888) V, 110.

[4]) Der sozusagen technische Ausdruck „laus cerei" findet sich noch im heutigen Præconium: cerei huius laudem implere.

[5]) Nam quicunque voluerunt de laudibus cerei dicere . . . dum describuntur apes, quod sine coitu generantur et generant, quod solæ a concubitu liberæ, natos ore legunt, arte componunt, et quadam ratione vitali animas apiculis non de suo inserunt. Præterea Virgilii totus Georgicorum liber profertur in medium . . . . . Quid ad diaconum, quid ad ecclesiæ sacramenta, quid ad tempus paschæ, quo agnus occiditur . . . cum taceute episcopo et presbyteris in plebeium quodammodo cultum redactis levita loquitur docetque, quod pene non didicit; et festivissimo prædicans tempore toto dehino anno iustitium vocis eius indicitur. Migne, Patr. lat. 30, 182 ff.

[6]) Neodum annus completus est, quo principem Gratianum . . . oppressit interitus. Migne, Patr. lat. 30, 186. Gratian starb 383, Aug. 25; die Niederschrift des Briefes fällt aber seinem Anlaß gemäß jedenfalls vor Ostern 384.

[7]) Ein weniger sicheres Zeugnis für diese Übung in Spanien während des 4. Jahrhunderts bilden einzelne Anspielungen in dem Hymnus Ad incensum lucernæ, von Prudentius. Vgl. Rösler, Prudentius. S. 68 f. Berlière, a. a. O. S. 109 f.

[8]) Rev. bén. VIII, 26.

[9]) Vgl. über die „prière eucharistique": Duchesne, Origines du culte chrétien. S. 103 und 242, sowie speziell über den Ausdruck „prædicare" Lib. pont. I, 126, Nr. 4.

[10]) Migne, Patr. lat. 63, 257 ff.

[11]) Sie beginnt Deus mundi conditor. Muratori, Lit. Romana vetus I, 564 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kanischen Handschriften des 7. bis 8. Jahrhunderts (sog. Missale Gothicum, M. Gallicanum vetus und Sacr. Gallicanum) bezeugt;[12]) doch fand ich ihn auch in den beiden gemischt-gelasianischen Sakramentarien von St. Gallen (Cod. 348) und Rheinau (jetzt in Zürich, Kantonsbibl., Cod. Rhenaug. 30) aus dem achten Jahrhundert. Auch das Sacram. Gellon. (Ms. lat. 12048 der Nationalbibl. zu Paris) sæc. VIII. enthält nach Deslisle[13]) das Exultet. Im gregorianischen Sakramentar[14]) stand es, soweit sich aus den Handschriften schließen läßt, ursprünglich nicht, wohl aber in dessen dem 8. Jahrhundert (Alkuin?) angehörigen Anhange (Hucusque), wo es in der ältesten Handschrift noch mit der gelasianischen Fassung zusammengestellt ist.[15]) Aus dem Anhange trat es in den Kontext des Gregorianums über und seit dem neunten Jahrhundert ist der Text „Exultet iam angelica turba" der allein herrschende.

Scheint dieser sonach aus der gallikanischen Liturgie in die römische eingedrungen zu sein und die übrigen Texte verdrängt zu haben, so verweisen anderseits gerade die oben genannten gallikanischen Handschriften bezüglich des Ursprungs dieser Fassung nach Afrika, indem sie einstimmig den hl. Augustinus als den Autor bezeichnen, der das Exultet verfaßt und gesungen habe, als er noch Diakon war.[16])

Gegenüber diesem bis in das 7. Jahrhundert zurückreichenden Zeugnisse müssen jedenfalls die unbeglaubigten Angaben späterer Schriftsteller, welche den hl. Ambrosius, die Päpste Zosimus, Leo den Großen oder Gregor den Großen als Verfasser nennen, zurücktreten. Übrigens erwähnt der hl. Augustinus selbst eine „laus cerei" als sein Werk.[17]) Er zitiert daraus zwei Hexameter, wonach sie in Versen abgefaßt gewesen zu sein scheint. Doch ist hiedurch nicht ausgeschlossen, daß er sie auch in Prosa bearbeitete. Interessant ist eine hierauf bezügliche Notiz in einem von Martène benützten Pontifikale von Poitiers. Dieselbe besagt, der hl. Augustinus habe die Weihe der Osterkerze eingeführt. Als er sie einst vornahm, sei er durch den hl. Hieronymus getadelt worden, weil er in den Text Stellen aus Vergil eingefügt habe. Das Præconium werde nun so gesungen, wie Hieronymus es verbessert habe.[18]) Wahrscheinlich beruht diese bei keinem älteren Autor sich findende Nachricht auf einer Kombination der Bemerkung des hl. Augustin mit dem oben besprochenen Hieronymusbriefe.

Läßt sich sonach die Autorschaft des hl. Augustinus nicht völlig sicher beweisen, so hat dieselbe doch gute Gründe für sich. Daß die im Exultet (einschließlich des jetzt weggelassenen Lobpreises der Biene) ausgesprochenen Gedanken, ja sogar manche Ausdrücke und Wendungen dem Zeitalter des Augustinus angehören und damals bei der Weihe der Osterkerze benützt wurden, ergibt sich aus dem wiederholt benützten Briefe des hl. Hieronymus, wie auch aus dem oben erwähnten Hymnus des Prudentius „Ad incensum lucernæ" und einem dem hl. Augustin zugeschriebenen, jedenfalls sehr alten Sermo „De cereo paschali."[19])

Gehen wir nun auf den Ritus der Weihe, bezw. der Absingung des Præconium paschale über. Nach der Feuerweihe und der Prozession mit der Arundo unter drei-

[12]) Muratori, Lit. Rom. vetus. II, 582. 733. 845. Handschriften in Rom, Vat. Palat. 493. Regin. 317. und Paris, Bibl. nat. lat. 13246.

[13]) Delisle, Mém. sur d'anciens sacramentaires. Paris. 1886. S. 80.

[14]) Ich gebrauche die Bezeichnungen „gelasianisch" und „gregorianisch" in der gewöhnlichen Bedeutung, da ein Eingehen auf die noch nicht ganz geklärte Kontroverse hierüber an dieser Stelle zu weit führen würde.

[15]) Muratori, a. a. O. I, 54 f. Diese Handschrift scheint jetzt verloren zu sein. Ich vermochte sie wenigstens auf der vatikanischen Bibliothek trotz aller Bemühungen nicht aufzufinden.

[16]) „Benedictio cereæ beati Augustini episcopi, quam adhuc diaconus cum esset, edidit et cecinit." Überschrift im sog. Missale Gothicum, Gallic. vetus und Sacram. Gallic. Muratori, a. a. O. II. 582. 733. 845.

[17]) De civ. Dei, l. XV, c. 22.

[18]) Usum benedicendi cereum a beato Augustino repertum tradit ecclesia; quia benedictionem perficiens a s. Hieronymo reprehensus est, cur Virgiliana verba inseruerit. Sed sicut a beato Hieronymo emendata tunc fuit, ita nunc per ecclesias canitur. Martène, De antiquis eccl. rit. l. IV, c. 24, n. 4. Vgl. Pieralisi, Il preconio pasquale, conforme all' insigne frammento del codice Barberiniano. Dell' autore del più antico preconio pasquale. Roma 1883.

[19]) Migne, Patr. lat. 46, 817. Des Drepanius Florus „Carmen de cereo paschali" (Patr. lat. 61, 1087 f.) sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt. Leider kann man aus demselben keine Schlüsse auf das Alter des Präkoniums ziehen, da gänzlich unbekannt ist, wann der Dichter lebte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

maligem Gesang des „Lumen Christi", sowie nach Empfang der Benediktion des Bischofes bezw. des fungierenden Priesters, bestieg der Archidiakon oder Diakon (nur in Ravenna hielt die Weihe nachweislich der Erzbischof selbst[20]) den Ambo an der Evangelienseite und wandte sich gegen das im Schiffe der Kirche versammelte Volk. Vor ihm stand auf einem Leuchter, einer Säule vergleichbar („columna" wird sie im Exultet genannt), die hohe stattliche Osterkerze aus weißem Wachse. (Vgl. die Abbildung S. 77.) Noch jetzt findet sich in vielen Kirchen Italiens der meist schön verzierte und hohe Träger der Osterkerze erhalten (z. B. in Rom, S. Maria in Cosmedin, S. Paolo fuori le Mura, in den Domen zu Salerno, Benevent 2c.)[20a])

Die Osterkerze war reich geschmückt, wie manche Handschriften zeigen oft mit bunter Blätterzier umhüllt. Man schrieb ihr die treffende Jahrzahl ein,[21]) oder hängte ein Täfelchen mit chronologischen Notizen daran, die oft sehr ausführlich das Jahr des Herrn mit Indiktionen, Konkurrenten, Epakten 2c., das Regierungsjahr des Papstes, des Kaisers und andere Daten enthielten.[22])

In der ältesten Zeit mag der Diakon das Präkonium, dessen Formulierung ihm ja oblag, wohl frei vorgetragen haben;[23]) daß sich aber schon sehr frühzeitig das Bedürfnis schriftlicher Aufzeichnung geltend machte, liegt auf der Hand. In der That enthält die Mehrzahl der ältesten Sakramentarien den Text das Exultet, (die wichtigsten Handschriften wurden oben bereits erwähnt,) und daß sich der Diakon derselben wirklich zum Vortrage bediente, legt der Umstand nahe, daß sie wenigstens seit dem Ausgange des 9. Jahrhunderts gewöhnlich mit Neumen versehen sind.

Meist findet sich in diesen Handschriften das Exultet in die Karsamstag-Liturgie eingefügt, doch steht es mitunter auch anhangsweise am Schlusse des Bandes, wohl ein Nachklang des einst im fränkischen Reiche dem Gregorianum beigefügten Anhanges;[24]) so z. B. in dem prachtvollen Sakramentar des hl. Wolfgang von Regensburg, jetzt in der Kapitelbibliothek zu Verona (Cod. 87.)[25]) Als Offizium des Diakons steht das Exultet mitunter auch im Evangeliar, wofür das interessante Fragment aus Ossero in Istrien in der Bibliothek der Propaganda zu Rom (Cod. M. VI, 2. sæc. XII.) ein bemerkenswertes Beispiel bietet. Häufiger aber schrieb man, wenigstens an manchen Orten Italiens, das Präkonium auf einzelne Pergamentblätter oder Streifen, die dann gerollt wurden, — eine Sitte, welche interessant genug ist, uns hier näher zu beschäftigen.

Die Rollenform ist, wie überhaupt für die Schriftwerke, so besonders für die liturgischen Bücher älter als die Buchform.[26]) Wurde sie auch früh durch letztere aus praktischen Gründen verdrängt, so erhielt sie sich, zumal in Italien, in manchen Fällen noch tief in das Mittelalter herab. Ich fand beispielsweise im Archive des Domkapitels zu Benevent in Unteritalien eine Anzahl dem 14. und 15. Jahrhundert angehöriger Pergamentrollen mit liturgischen Texten. Die meisten derselben enthalten Gesänge für die verschiedenen Festkreise oder einzelne Hauptfeste des Kirchenjahres und waren, mit Noten versehen, für den Sänger bestimmt, der sie in den Händen hielt und nach Bedarf aufrollte. Sie mögen, zumal für Prozessionen, praktischer gewesen sein, als die schlecht oder gar nicht gehefteten Blätter, die man heutzutage oft in den Händen der Sänger sieht.

Solche praktische Erwägungen, noch mehr aber wohl die alte Tradition dürften der Grund gewesen sein, daß man auch für den Gesang des Exultet lange an der Form von Rollen — Exultetroteln — festhielt.

Man nähte schmale Pergamentstreifen sorgfältig aneinander und erhielt dadurch Rollen (rotuli) von beliebiger, mitunter sehr ansehnlicher Länge. So mißt beispiels-

[20]) Wenigstens war dies zur Zeit Gregors I. Sitte. Greg. ep. XI. 33.

[20a]) Abb. Roh. de Fleury, la messe, pl. 198 ff.

[21]) Hoc sancto paschæ sabbato, quo cereo annus ab incarnatione Domini 1111 inscriptus est, sagt Rupert von Deutz, De div. off. lib. VIII, cap. 4.

[22]) Vgl. Beda, de temp. rat. cap. 45 und die ausführliche Bestimmung in Udalrichs Consuet. Cluniac. l. I. cap. 14.

[23]) Revue bénéd. VIII. 27. Länger dürfte das bezüglich der Melodie gelten, von der wir keine Aufzeichnung vor dem 9. Jahrhundert kennen.

[24]) Vgl. oben S. 75.

[25]) Auch in Cod. E, 9 sæc. XIII ex. des Kapitelarchivs von St. Peter in Rom stand es an dieser Stelle, auf die in der Karsamstagsliturgie verwiesen wird, ist aber jetzt verloren.

[26]) Wattenbach, Schriftwesen des M. A.... S. 99 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

weise der Rotel der vatikanischen Bibliothek (Vat. 9820) bei 0,28 m Breite, 6,61 m Länge, der von Capua ist 0,23 m breit und 3,24 m lang, der von Salerno 0,48 m breit und 8,28 m lang, der des britischen Museums in London 0,28 m und 7 m. Auf diese an einem Ende mitunter verzierten und ausgezackten, am anderen an ein Holzröllchen befestigten Roteln schrieb man quer den Text des Präkoniums. Der Diakon trug den Rotulus, zusammengerollt, bereits bei der Feuerweihe;[27]) er sang von demselben das dreimalige „Lumen Christi" ab, das deshalb in reich verzierten Buchstaben öfters zu Anfang des Rotels steht.[28])

Auf dem Ambo angelangt, begann er das Exultet zu singen, indem er den Rotulus allmählich entrollte und vorne über das Adlerpult (Lectorium) gegen das Volk zu abfallen ließ. (Vgl. die Abbildung S. 77) Letzteres hatte einen ganz besonderen Grund. Der überhängende Teil des Streifens war für das untenstehende Volk verkehrt und darum, selbst wenn es Latein hätte lesen können, unverständlich. Allein zwischen den Text waren Bilder gemalt, und zwar verkehrt, so daß sie beim Abfallen des Streifens naturgemäß dem Volke aufrecht sichtbar wurden, und da diese Miniaturen den einzelnen Abschnitten des Textes entsprachen, so entrollte sich für die Andächtigen während des Gesanges des Präkoniums allmählich fortschreitend auch im Bilde allen verständlich der ganze Gedankengang des Exultet.

Diese schöne und sinnreiche Sitte scheint sich auf die Kirchen Unteritaliens beschränkt zu haben, wenigstens stammen sämtliche mir bekannt gewordene Handschriften von Exultetroteln von dorther.[29]) Sie gehören unseres Erachtens alle einem Kreise an, dessen Mittelpunkt für Liturgie und Kunst das altberühmte Stammkloster des Benediktiner-Ordens, Monte Cassino, bildete, das selbst einen der schönsten derartigen Roteln noch heute bewahrt.[30])

Ähnliche Exultetroteln fand ich in den Domen zu Capua und Salerno, sowie zu Rom in der Biblioteca Vaticana (Cod. lat. 9820)[31]), Barberina (Cod. XIII, 1)[32]) und Casanatense (Cod, B. 1, 13.)[33]) Letzterer, aus Capua stammend, ist dadurch besonders interessant, daß er auch den ganzen Ritus der Taufwasserweihe, Taufe und Ordination in gleicher Weise als Rotel geschrieben und illustriert umfaßt, wie die Weihe der Osterkerze.

Weitere Exultetroteln befinden sich *im* Dome zu Pisa, sowie in Bari, von welch' letzterem ich gleich L. Duchesne[34]) vergeblich eine Abschrift oder Photographie zu erlangen suchte, ferner im British Museum zu London.[35]) Von einem Rotel aus Policastro (Unteritalien) gibt Rohault de Fleury (La messe VI, pl. 474) nach den Papieren Millins in der Nationalbibliothek zu Paris, eine Abbildung, die merkwürdiger Weise mit dem von Salerno so genau übereinstimmt, daß man an eine Verwechslung denken möchte. Ein sehr merkwürdiger, auch im Texte abweichender Rotulus aus Mirabella wird in der schon genannten Schrift von Guarini besprochen und teilweise abgebildet; endlich besaß auch der berühmte Abt Gerbert von St. Blasien Bruchstücke eines solchen, die er in seinem Werke De cantu et musica sacra (I, Tafel III. und IV.) wiedergibt. Zweifelsohne ruhen noch weitere Handschriften dieser Art in den Archiven unteritalie-

[27]) Ein dem Cod. Vat. 9820 beigelegtes Rotelfragment enthält Bruchstücke der Benedictio incensi und Bened. ignis.

[28]) So z. B. in dem Fragment des Abtes Gerbert von St. Blasien, abgebildet bei Gerbert, De cantu et musica sacra. Typ. Sanblas. 1774. I, 534, Tafel IV. Ebenso in dem Rotel von Mirabella, abgebildet in der höchst seltenen Schrift von Raimondo Guarini, Osservazioni sopra un rotolo Eclanese ecclesiastico, lette all' accademia [Ercolanese] nella tornata de 5 aprile 1829. Tafel 7.

[29]) Auch der Rotel in Pisa zeigt beneventanische Schrift und Notation, wie die Abbildung eines Stückes bei Rohault de Fleury, la messe III, pl. 195 erkennen läßt, und die Miniatur einer anderen Pisaner Handschrift (ibid. III, 37), welche den Diakon mit einer Rolle auf dem Ambo zeigt, dürfte gleichfalls auf unteritalienische Vorbilder zurückgehen.

[30]) Nach Rohault de Fleury, la messe VI, 93 stammt derselbe übrigens aus Sorrent.

[31]) Derselbe ist ein Geschenk von D'Agincourt, der ihn in seiner Histoire de l'art par les monuments V, pl. LIII. veröffentlichte. Vgl. Baini, Memorie stor.-critiche. II, 94; Rohault de Fleury, La messe, VI, 92.

[32]) Besprochen und abgeb. bei Pieralisi, l. c.

[33]) Bespr. mit Abbild. bei E. Langlois, Le rouleaux d'exultet de la Bibl. Casanatense. Extrait des Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'école Française de Rome. T. VI. Rome, Cuggiani. 1886.

[34]) Orig. du culte chrétien. S. 246.

[35]) Abb. daraus Roh. de Fleury, l. c. VI. pl. 453.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nischer Kirchen oder vielleicht auch in den Sammlungen und Bibliotheken des übrigen Europa.

Es wäre nun eine interessante und keineswegs unfruchtbare Aufgabe, diese Roteln einzeln zu beschreiben, ihr Alter und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung zu untersuchen, ihre Abweichungen und Übereinstimmungen in Text und Illustration, wie in der Verteilung der Bilder festzustellen. Indes würde diese Arbeit uns hier zu weit führen. Erwünschter für die Leser des „Kirchenmusikalischen Jahrbuches" wird es sein, wenn ich mich darauf beschränke, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheiten der Handschriften einen allgemeinen Überblick über den Bilderkreis zu geben, mit welchem man den Text des Exultet illustrierte. Ich verzichte um so lieber auf eine ausführliche Untersuchung, als die trotz der schlimmen äußeren Umstände literarisch unermüdlich thätigen Benediktiner von Monte Cassino eine Herausgabe der wichtigsten Exultetroteln in Farbendruck planen, wovon mir Domdekan Giuseppe Merola in Capua und P. Ambrogio Amelli in Monte Cassino bereits gelungene Proben zeigten.

Schon vor Beginn des Textes des Exultet steht öfters ein Bild gleichsam zur Einleitung: der thronende Heiland in bunter Mandorla, oder der Bischof mit seinem Klerus, wie er dem Diakon die Benediktion erteilt, auch der letztere auf dem Ambo stehend, im Begriffe, das Exultet zu beginnen.

Exsultet iam angelica turba cœlorum; exsultent divina mysteria; et pro tanti regis victoria tuba insonet salutaris.

Aufjuble nun die Engel-Schar des Himmels, aufjuble der himmlische Geisterchor; und ob so großen Königes Sieg ertöne die Drommete heilverkündend.

Bild: Christus als himmlischer König, von jubelnden Engelscharen, die in Chöre geteilt sind, umringt. Fast regelmäßig tritt ein Engel besonders hervor, der mit freudigen Geberden in ein mächtiges Horn bläst (tuba insonet). Mitunter ist das Bild des Heilandes durch sein Symbol, das Lamm in farbigen Kreisen, ersetzt, umgeben von den Zeichen der vier Evangelisten.

In einzelnen Handschriften ist Christus abgebildet, wie er von zwei Engeln begleitet dem angeketteten Höllenfürsten oder Höllendrachen gebietet (pro tanti regis victoria).

Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus; et æterni Regis splendore illustrata[36]) totius orbis se sentiat amisisse caliginem.

Es freue sich auch die Erde von solchem Glanze überstrahlt; und von des ewigen Königs lichtem Scheine erleuchtet fühle sie sich in des ganzen Erdkreises Rund von Finsternis befreit.

Bild: Die Erde, nach antiken Vorbildern personifiziert als weibliche Gestalt, die mit einer Flammenkrone auf dem Haupte, bis zu den Hüften nackt auf den Boden hingestreckt ist. An ihren Brüsten saugen die Tiere des Waldes (meist Hirsch und Bär). Mit der einen Hand umfaßt sie ein Füllhorn, aus welchem Blumen sprießen; mit der andern verscheucht sie eine kleine, schwarz verhüllte Gestalt, die Finsternis (caligo), welche durch die Lüfte entflieht, während von oben der Himmel sich öffnet und der himmlische Vater auf seinem Trone sichtbar wird, von welchem Strahlen auf die Erde herabfallen (æterni regis splendore illustrata).

Lætetur et mater ecclesia, tanti luminis adornata fulgoribus; et magnis populorum vocibus hæc aula resultet.

Es frohlocke auch die Mutter, die Kirche, hochgeschmückt von solchen Lichtes Glanz, und von des Volkes lauten Stimmen halle wieder dieser Tempelraum.

Bild: Hier sieht man die Kirche, dargestellt als Orante (mit ausgebreiteten Armen betende weibliche Gestalt.) Sie steht entweder unter einem Tempelbau (aula), ihr zur Rechten der Klerus, zur Linken das Volk mit jubelnden Geberden (magnis pop. vocibus), oder sie thront, mit einer Mitra geschmückt, vor einer stattlichen Basilika, auch hier von Klerus und Laien begleitet, während goldene Leuchter mit brennenden Kerzen (tanti luminis adornata fulgoribus) zu beiden Seiten stehen.

Quapropter adstantes vos, fratres carissimi, ad tam miram huius sancti luminis claritatem una mecum, quæso, Dei omnipotentis misericordiam invocate, ut, qui me non meis meritis intra levitarum numerum dignatus est aggregare, luminis sui claritatem infundens, Cerei huius laudem implere perficiat. Per Dominum n. J. C. — Per omnia sæcula sæculorum. Amen.

Deshalb, geliebteste Brüder, die ihr zugegen seid bei dieses heiligen Lichtes wunderbarer Klarheit, rufet, ich bitte euch, vereint mit mir das Erbarmen des allmächtigen Gottes an, auf daß er, welcher ohne mein Verdienst mich der Auf-

[36]) Die Handschriften lesen gewöhnlich lustrata = gereinigt, erhellt.

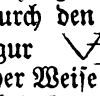
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nahme unter die Zahl der Leviten gewürdigt hat, seines Lichtes Klarheit mir einflößend, das Lob dieser Osterkerze mich vollziehen lasse.

Bild: Hier findet sich die mitunter auch zu Anfang des Rotels stehende Darstellung des Diakons, der auf dem Ambo stehend, in der einen Hand den Rotulus entrollend, die andere deklamierend erhoben, die Weihe der Osterkerze vollzieht. Der Bischof mit ganzem Klerus steht ihm zur Seite. Vgl. die Abbildung (S. 77), welche nach einer Originalphotographie des Verfassers hergestellt ist. Dieselbe entstammt dem leider gerade in diesem Bilde ziemlich beschädigten Rotel der Bibl. Casanat, (B. 1, 13.) in Rom.

℣. Dominus vobiscum.
℟. Et cum spiritu tuo.
℣. Sursum corda.
℟. Habemus ad Dominum.
℣. Gratias agamus Domino Deo nostro.
℣. Dignum et iustum est.

℣. Der Herr sei mit euch.
℟. Und mit deinem Geiste.
℣. Empor die Herzen.
℟. Wir haben sie bei dem Herrn.
℣. Laßt uns Dank sagen dem Herrn, unsern Gott.
℟. Würdig und gerecht ist es.

Hier ist in den Handschriften das sog. „Präfationszeichen" eingeschaltet, eine durch Zusammenfügung von V und D (Vere dignum) und Durchkreuzung des gemeinsamen Mittelschaftes durch den Kürzungsquerstrich gebildete Figur  , welche oft in phantastischer Weise verziert ist. (Vgl. die Abbildung bei Gerbert, De cantu et musica sacra I, 534, Tafel IV, oberste Figur.)

Vere dignum iustum est, invisibilem Deum, Patrem omnipotentem, Filiumque eius unigenitum, Dominum nostrum Jesum Christum, toto cordis ac mentis affectu et vocis ministerio personare.

Wahrhaft würdig und gerecht ist es, den unsichtbaren Gott, den allmächtigen Vater und seinen eingebornen Sohn, unsern Herrn Jesus Christus, mit des Herzens und Gemütes ganzer Innigkeit und der Stimme Dienst laut zu preisen.

Bild: Der Heiland, thronend in der bunten Mandorla, welche die himmlische Verklärung sinnbildet.

Qui pro nobis æterno Patri Adæ debitum solvit, et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit.

Der für uns dem ewigen Vater Adams Schuld bezahlt und den Schuldbrief alter Sünde liebreich mit seinem Blute gelöscht hat.

Bild: Der leidende Heiland, seine Wundmale weisend.

Hæc sunt enim festa paschalia, in quibus vere ille agnus occiditur, cuius sanguine postes fidelium consecrantur.

Denn dies ist die Osterfeier, in welcher jenes wahre Lamm geschlachtet wird, mit dessen Blut die Pfosten der Gläubigen geheiligt werden.

Bild: Hieher gehört wohl das in manchen Handschriften an anderer Stelle eingeschobene Bild des Lammes Gottes.

Hæc nox est, in qua primum patres nostros filios Israel, eductos de Aegypto, mare rubrum sicco vestigio transire fecisti. Hæc igitur nox est, quæ peccatorum tenebras columnæ illuminatione purgavit.

Dies ist die Nacht, in welcher du zuerst unsere Väter, die Kinder Israels aus Ägypten geführt und sie das rote Meer trockenen Fußes durchziehen ließest. Dies also ist die Nacht, welche das Dunkel der Sünden durch die leuchtende Säule verdrängt hat.

Bild: Der Auszug der Israeliten aus Ägypten und ihr Durchgang durch das rote Meer. Ägypten wird durch eine Stadt versinnbildet, das rote Meer durch einen stark in roter Farbe schattierten Fluß. In demselben sieht man Spuren der ertrunkenen Ägypter, während die Kinder Israels, die Kleinen voran, zuletzt die Großen in langer Reihe über grünes Land ziehen und Moses seinen Stab gebietend gegen das Meer ausstreckt. Im Hintergrunde wird eine dunke Gestalt sichtbar, welche einen gesternten Schleier bogenförmig über ihr Haupt hält, die Personifikation der Nacht (nox).

Hæc nox est, quæ hodie per universum mundum in Christo credentes a vitiis sæculi et caligine peccatorum segregatos reddit gratiæ, sociat sanctitati.

Dies ist die Nacht, welche heute über die ganze Welt hin die an Christus Glaubenden ausscheidet aus den Lastern der Welt und der Finsternis der Sünde, sie wiedergibt der Gnade, zugesellt der Heiligkeit.

Bild: Christus am Kreuz, zur Seite stehen mit trauernden Geberden Maria und Johannes, während oben die dunklen Scheiben der Sonne und des Mondes die Finsternis andeuten.

Hæc nox est, in qua destructis vinculis mortis Christus ab inferis victor ascendit.

Dies ist die Nacht, in der Christus die Bande des Todes zersprengte und als Sieger aus der Unterwelt emporstieg.

Bild: Christus, vom Glanze der Verklärung umflossen, das hohe Siegeskreuz in der Linken, reicht seine Rechte den in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einer Art Schlund begrabenen Vorvätern, um sie emporsteigend mit in den Himmel zu führen.

Nihil enim nasci nobis profuit, nisi redimi profuisset. O mira circa nos tuæ pietatis dignatio. O inæstimabilis dilectio caritatis: Ut servum redimeres, Filium tradidisti! O certe necessarium Adæ peccatum, quod Christi morte deletum est. O felix culpa, quæ talem ac tantum meruit habere Redemptorem.[37])

Nichts nämlich hälfe es uns, geboren zu werden, wäre nicht erlöst zu werden uns gegönnt worden. O wunderbare Herablassung deiner Milde gegen uns! O unschätzbare Huld der Liebe: Um den Knecht zu erlösen, gabst du den Sohn dahin. O gewissermaßen notwendige Sünde Adams, die durch Christi Tod getilgt wurde! O selige Schuld, die eines solchen und so großen Erlösers gewürdigt ward!

Bild: Adam und Eva im Paradies. Eva nimmt von der Schlange einen Apfel in Empfang und reicht einen zweiten ihrem Gatten.

O vere beata nox, quæ sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit!

O wahrhaft selige Nacht, der allein gegönnt war zu wissen Zeit und Stunde, zu welcher Christus von den Toten auferstanden ist.

Bild: Christus im Grabe ruhend, oder der auferstandene Heiland, wie er Magdalena erscheint.

Hæc nox est, de qua scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur: Et nox illuminatio mea in deliciis meis. Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat, et reddit innocentiam lapsis et mœstis lætitiam; fugat odia, concordiam parat et curvat imperia.

Dies ist die Nacht, von welcher geschrieben steht: Und die Nacht wird hell wie der Tag, und die Nacht ist mein Licht in meiner Wonne.

Die Weihe dieser Nacht also verscheucht die Missethaten, wäscht ab die Schuld, und gibt wieder Unschuld den Gefallenen und den Trauernden Fröhlichkeit: sie scheuchet fort den Haß, bereitet Eintracht und beuget Zwingherrschaft.

Bild: Hier steckt der Diakon fünf Körner geweihten Rauchwerks in die Kerze, eine Szene, die hier auch abgebildet ist. Manche Handschriften stellen den Diakon singend dar, wie oben beschrieben.

In hujus igitur noctis gratia suscipe, sancte Pater, incensi huius sacrificium vespertinum, quod tibi in hac cerei oblatione solemni per ministrorum manus de operibus apum sacrosancta reddit ecclesia.

In dieser gnadenreichen Nacht also nimm auf, heiliger Vater, dieses Rauchwerks abendliches Opfer, welches dir in der feierlichen Opferung dieser Osterkerze die heilige Kirche durch die Hände ihrer Diener von der Bienen Kunstwerk darbringt.

Sed iam columnæ huius præconia novimus, quam in honorem Dei rutilans ignis accendit.

Doch schon kennen wir dieser Säule (der Osterkerze) Lobpreis, die zur Ehre Gottes das rötlich erglühende Feuer entzündet.

Bild: Die Osterkerze wird an der Arundo angezündet.

Qui licet sit divisus in partes mutuati tamen luminis detrimenta non novit. Alitur enim liquantibus ceris, quas in substantiam pretiosæ huius lampadis apis mater eduxit.

Das, wiewohl in Teile geschieden, dennoch durch Mitteilung des Lichtes keinen Abbruch verspürt. Es nährt sich ja vom schmelzenden Wachse, welches als Stoff dieser kostbaren Leuchte die Biene mütterlich bereitet hat.

Hier folgt in vielen Handschriften ein Abschnitt, der speziell zum Lobe der Biene bestimmt ist, und in poetischer, an Vergil erinnernder Sprache das Leben und Weben der kleinen, fleißigen Tierchen rühmt. Das Alter dieses Passus beweist der oben angeführte Brief des heil. Hieronymus an den Diakon Präsidius, wie anderseits der darin ausgesprochene Tadel auch bereits die Gründe andeutet, wegen deren man in vielen Handschriften den ganzen Abschnitt wegließ. Ich habe eine große Anzahl von Sakramentarien und Missalien speziell hinsichtlich dieses Punktes untersucht, und es ergab sich, daß das „Lob der Biene" vom 7. bis 9. Jahrhundert regelmäßig in den Handschriften sich findet. Vom 10. bis 12. Jahrhundert tritt es noch öfters, doch in abnehmender Häufigkeit auf, um mit dem 13. Jahrhundert gänzlich zu verschwinden. Nur die letzten Sätze mit ihrer originellen Vergleichung der Biene mit der jungfräulichen Gottesmutter werden in einzelnen Handschriften noch länger beibehalten.[38])

Wie ungern man übrigens auf den ganzen poetischen Abschnitt zum Lobe der Biene verzichtete, zeigen jene Handschriften, welche eine Art Übergang bilden, indem sie die Sätze zwar nicht mehr feierlich singen, aber doch noch rezitieren lassen. So sind dieselben beispielsweise im Cod. Vallicell. B. 23 (11. bis 12. Jahrhundert)

[37]) Die letzten zwei Sätze fehlen in manchen Handschr. wegen dogmatischer Bedenken. Vgl. Udalr. consuet. l. I, c. 14.

[38]) Z. B. Florenz, Bibl. Riccard 299; Monza, Tesoro, Handschr. ohne Nr., beide sæc. XI; Rom, Bibl. Barb. XIII, 12, sæc. XII. und Vat. lat. 3547 sæc. XIII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Rom ohne Neumen geblieben, während der übrige Text neumisiert ist und eine Rubrik bemerkt: Hic muta sensum, quasi legens.[39])

Wenn demnach dieser Abschnitt auch aus dem römischen Missale schon seit Jahrhunderten verschwunden ist, so ist er doch interessant und wichtig genug, um im Folgenden wiedergegeben zu werden.

Apis ceteris, quæ subiecta sunt homini animantibus antecellit. Cum sit minima corporis parvitate, ingentes animos angusto versat in pectore; viribus imbecilla, sed fortis ingenio.

Die Biene zeichnet sich vor den übrigen dem Menschen unterworfenen Tieren aus. Obgleich überaus winzigen Leibes trägt sie doch gewaltigen Mut in der engen Brust; schwach an Kräften, doch stark durch ihren Instinkt.

Huic explorata temporum vice, cum canitiem pruinosa hyberna posuerint et glaciale senium verni temporis moderatio deterserit, statim prodeundi ad laborem cura succedit; dispersæque per agros libratis paululum pinnis, cruribus suspensis insidunt, parte ore legere flosculos, oneratæ victualibus suis ad castra remeant; ibique aliæ inæstimabili arte cellulas tenaci glutino instruunt, aliæ ore natos fingunt, aliæ collectis e foliis nectar includunt.

Bei ihr stellt sich sobald sie der Zeiten Wechsel merkt, wenn der bereifte Winter sein eisgraues Kleid abgelegt und die laue Frühjahrswärme die alte Eiskruste hinweggeleckt hat, sofort der Eifer, auf Arbeit auszufliegen, ein; und sich zerstreuend über die Gefilde lassen sie sich mit sanft fächelnden Flügeln und aufgezogenen Beinchen nieder, teils sammeln sie mit dem Munde Blütenstaub, und kehren beladen mit ihrer Kost ins Lager zurück; andere stellen dort mit unbegreiflicher Kunst aus festklebendem Wachse die Zellen her, andere ziehen mit dem Munde die Brut heran, andere schließen den aus Blütenblättern gesammelten Honig ein.

O vere beata et mirabilis apis, cuius nec sexum masculi violant, fœtus non quassant, nec filii destruunt castitatem. Sicut sancta concepit virgo Maria: virgo peperit et virgo permansit.

O wahrhaft glückselige und wunderbare Biene; dein Geschlecht wird nicht durch Erzeugung und Geburt geschwächt und die Nachkommenschaft beeinträchtigt nicht deine Unversehrtheit. So hat auch die heilige Maria als Jungfrau empfangen, als Jungfrau geboren und ist doch Jungfrau geblieben.

Bild: In den Exultetroteln, die meist das ausführliche Lob der Biene bringen (Vat. 9820 hat nur die letzten Sätze), bietet nun auch dieses erwünschte Gelegenheit zu bildlichem Schmucke. Da sieht man in zwei Reihen die Bienenstöcke aufgestellt, längliche, viereckige, niedere Kästen, aus denen die stets viel zu groß gezeichneten Bienen kommen, um einen in die Mitte gemalten Blütenzweig zu umschwärmen. Andere Roteln sind noch ausführlicher, sie zeigen auch die Bienenzüchter: zwei Männer nehmen einen Schwarm ab, zwei andere schneiden mit krummen Messern die Honigwaben aus; darüber tummeln sich Scharen von Bienen und eilen zu den im Umkreis stehenden Blumen; Darstellungen, welche bei ihrem hohen Alter (11. und 12. Jahrhundert) auch kulturgeschichtlich von nicht geringer Bedeutung sind.

O vere beata nox, quæ expoliavit Aegyptios, ditavit Hebræos! Nox, in qua terrenis cœlestia, humanis divina iunguntur.

O wahrhaft selige Nacht, welche die Ägypter beraubt, die Hebräer bereichert hat! Nacht, in welcher mit dem Irdischen das Himmlische, mit dem Menschlichen das Göttliche sich verbindet.

Oramus ergo te, Domine, ut cereus iste in honorem tui nominis consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam, indeficiens perseveret, et in odorem suavitatis acceptus supernis luminaribus misceatur. Flammas eius lucifer matutinus inveniat, ille, inquam, lucifer, qui nescit occasum; ille, qui regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit.

Wir bitten dich also, o Herr, daß diese Osterkerze, zur Ehre deines Namens geweiht zur Zerstreuung des Dunkels dieser Nacht unablässig fortdauere und als lieblicher Wohlgeruch angenommen mit den himmlischen Leuchten sich vereine. Ihre Flamme finde der Morgenstern, jener Morgenstern, meine ich, der nicht kennet den Untergang; jener, der von Toten erstanden, dem Menschengeschlechte hell leuchtend aufgegangen ist.

Bild: Hieher gehört vielleicht das in Vat. 9820 nahe dem Anfange stehende Bild, welches eine königliche Gestalt darstellt, die in beiden Händen brennende Fackeln hält und von zwei Stäbe tragenden Engeln gekrönt wird. (Personifikation des Morgensterns, lucifer, als Symbol des auferstandenen Heilandes.)

Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos omnemque clerum et devotissimum populum, una cum beatissimo papa nostro N. et antistite nostro N. quiete temporum concessa in his paschalibus gaudiis assidua protectione regere, gubernare et conservare digneris. Per eundem D. n. J. C.

So bitten wir dich denn, o Herr, daß du uns deinen Dienern, dem gesamten Klerus und

[39]) Ähnlich in der von Gerbert, De cantu et mus. sacra I, 534 angeführten Handschrift der Barberina: „In modum lectionis“ zu Anfang dieses Abschnittes, und am Schlusse desselben: „In priori sono.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dem andächtigen Volke zugleich mit unserm Papste N. und unserm Bischofe N. Zeiten der Ruhe verleihen und in dieser österlichen Freude uns in ununterbrochener Obhut leiten, regieren und bewahren wollest.

Diese Schlußbitte des Präkoniums ist in den Handschriften verschiedenartig ausgestaltet, umfaßt aber stets Fürbitten für die geistliche und weltliche Obrigkeit, für Papst und Bischof, ev. auch den Abt oder die Äbtissin des Klosters, nicht minder für den Kaiser oder König und dessen Gemahlin, mitunter auch noch für den Fürsten oder Grafen des Ortes. Die Porträts dieser Persönlichkeiten mit ihrem Gefolge bilden den Schluß des Bildercyklus der Exultetroteln.

Der Gebrauch dieser Rollen zum Gesange des Exultet ist schon im 10. und 11. Jahrhundert nachweisbar und erreichte im 12. Jahrhundert seine höchste Blüte. Wenn dieselben bald darauf fast gänzlich verschwinden, so mag dazu der Umstand beigetragen haben, daß sie sämtlich beneventanische (longobardische) Schrift und Notation zeigen, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts außer Gebrauch kam. Statt die alten Roteln zu reskribieren[40]) oder mit großem Aufwand neue herzustellen, benützte man für den Gesang des Exultet die neuen Missalien. Das Volk aber hielt an den liebgewonnenen Bildern fest. Dies mag Anlaß gegeben haben, Roteln herzustellen, welche nur noch die Bilder ohne den Text enthielten. Solcher Art ist der oben erwähnte große Rotel von Salerno, der, wie mir Domprobst Carmine Sessa von dort versicherte, noch heutzutage alljährlich am Karsamstage am alten Ambo des Domes dem Volke zur Schau gestellt wird.

Regensburg. **Dr. Adalbert Ebner.**[41])

[40]) Der Text von Cod. Vat. 9820 ist größtenteils reskribiert, doch noch in beneventanischer Schrift spätester Form.

[41]) Seit November 1892 Domvicar und Professor am bischöflichen Lyceum in Eichstätt.

D. R

Die „Ars cantandi“ von Giacomo Carissimi.

Mit biblio-biographischen Skizzen über Carissimi.

Einleitung. Das geflügelte Wort des lateinischen Dichters Terentianus Maurus „Pro captu lectoris habent sua fata libelli — ganz wie der Leser sie faßt, so haben die Büchlein ihr Schicksal“, kann mit Fug auf die kleine Abhandlung Carissimis angewendet werden, welcher der gegenwärtige Artikel vorzugsweise gewidmet ist.

In R. Eitners Monatsheften für Musikgeschichte (1879 Nr. 2) befindet sich unter dem Titel: „Eine Musiklehre des 17. Jahrhunderts“ die ziemlich ausführliche Beschreibnng eines Sammel-Bändchens, das in drei selbständig paginierten Heften[1]) an zweiter Stelle die „ars cantandi“ Carissimis enthält. Rob. Eitner ließ den umfangreichen Haupttitel, der sich auf die drei Teile bezieht, nach der Ausgabe von 1698 abdrucken. Von dieser sind Exemplare in der kgl. Bibliothek und im Kirchenmusikinstitut zu Berlin vorhanden. Aus dem Jahre 1696 besitzt die Stadtbibliothek in Leipzig ein Exemplar mit gleichem Haupttitel; ein zweites Exemplar dieser Ausgabe ist aus dem Nachlasse von Fr. Commer in meinen Besitz übergegangen. Der Haupttitel ist (wie bei 1698) als „vermehrter und nun zum drittenmal in Druck beförderter“ (Wegweiser) bezeichnet; die „ars cantandi“ aber trägt die Jahreszahl M.DC.XCII (1692).

Der unbekannte Herausgeber des 1. und 3. Teiles fügt in der als dritten bezeichneten Ausgabe von 1698 und 1696 dem Vorbericht die Notiz bei: „das in der zweyten Auflag beygefügte Tractätlein, de Arte Cantandi, wie man die Jugend im Singen instruiren soll, betreffend, ist zwar nicht ohne, daß schon etliche der gleichen hervor gekommen, so ist doch vor nutzlich befunden worden, diſes von weyland Herrn Giacomo Carissimi Seel. in Italiänischer Sprach verfertigte, nunmehro aber ins Teutsche übersetzte Werklein hinbey zu fügen.“

Daraus geht mit ziemlicher Sicherheit hervor, daß die drei Hefte, also die ars cantandi als zweites, im Jahre 1692 zum erstenmale vereinigt erschienen, und daß Carissimis Büch-

[1]) Der „kurze, jedoch gründliche Wegweiser über die Kunst, die Orgel recht zu schlagen“ (zum Generalbaß und zum gregorian. Choral) umfaßt 48 S. in Quart, das Büchlein Carissimis 16 S.; die in Kupfer gestochenen Präambulen u. s. w. nehmen 55 Seiten ein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lein 1692 zum erstenmale publiziert wurde,[2]) obwohl bis heute kein Fundort bekannt ist. Dieser Schluß ist um so berechtigter, da Dr. Proskes Bibliothek dahier die erste Ausgabe des „Wegweisers“ ohne Carissimis Abhandlung besitzt. Titel und Inhalt sind bei Eitner l. c. 1884, S. 104 mitgeteilt. Bemerkenswert ist der Beisatz: Gedruckt und zu finden bey Jakob Koppmayer, wie auch in dem Capell-Hauß bey dem Hohen Dohmstift allda, 1689.“ Aus den durchschossen gedruckten Worten läßt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit folgern, daß der ungenannte Herausgeber des Wegweisers und der „Präambula, Interambula, Verse, Toccaten, Tastaten, Variationen, Fugen u. dergl.“ im Capellhause des Domes zu Augsburg gesucht werden muß. Leider fehlt eine Spezialgeschichte der Augsburgischen Musikverhältnisse im 16. und 17. Jahrhundert, wie wir sie für Dresden, München, Nürnberg, Regensburg, Salzburg u. s. w., wenn auch nicht vollständig genug besitzen. Da zu Fuggers Zeiten die Reichsstadt Augsburg in Pflege der Musikkunst einen der obersten Plätze in Deutschland einnahm (man denke an den Regensburger Greg. Aichinger und den Organisten Christ. Erbach!), so darf wohl angenommen werden, daß unter den Autoren dieser ersten Auflage des Wegweisers und der Orgelsätze, der eine und andere aus der Schule Erbachs (wenn auch nicht unmittelbar) hervorgegangen ist. Der Übersetzer der ars cantandi wird katholischer Priester gewesen sein und seine Bildung im deutschen Colleg zu Rom erhalten haben, an welchem Carissimi von 1630 bis zu seinem Tode (1674) als Musiklehrer der Alumnen und Kapellmeister der zum Seminar gehörigen Kirche S. Apollinare thätig war.[3]) Die Unterweisung Carissimis ist niemals in italienischer Sprache gedruckt worden; die deutsche Übersetzung ist also nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Autors oder nach einer Copie geschehen. Was die in Kupfer gestochenen „Orgelsätze“ der 3. Teiles anlangt, so hat Fr. Commer sehr geirrt, als er sie (1866) in „Kompositionen für die Orgel aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert Heft 1 und 3 unter Carissimis Namen neu edierte. A. G. Ritter schreibt in seiner „Geschichte des Orgelspieles“ (Heße in Leipzig) S. 157 über diese Sätzchen ganz treffend: „Ein besonderes Gewicht haben diese Sätze nicht, aber Anfänger im Orgelspiel und in der Setzkunst finden darin brauchbare Materialien und nützliche Vorbilder.“

Als vierte Ausgabe erwähnt C. F. Becker (musikalische Literatur S. 320) einen Augsburger-Druck von 1700, ohne den Fundort anzugeben.

Die fünfte Ausgabe befand sich in der musikhistorischen Abbildung zu Wien (s. Fachkatalog der internationalen Ausstellung 1892, S. 136), aus dem kgl. kais. Theresianum geliehen; die drei Teile sind in „Augspurg bei Daniel Walder“ 1718 erschienen und auch in der Proskeschen Bibliothek vorhanden.

Der Titel einer sechsten Auflage von 1731 ist aus dem Bestand der Mainzer-Stadtbibliothek von F. W. E. Roth in Monatsheften für Musikgeschichte 1889, S. 26 abgedruckt: „Augspurg, verlegts Mertz und Mayer, Buchhändler“; Exemplare dieser Edition bewahrt auch die königliche Bibliothek in Brüssel.

Im Jahre 1753 endlich wurde zu „Augspurg bey Joh. Jak. Lotters seel. Erben“, ebenfalls als sechste Auflage, das Werkchen mit verändertem Titel gedruckt: „Herren G. Carissimi leichte Grund-Regeln zur Sing-Kunst ꝛc.“; Exemplare in der kgl. Bibliothek zu Berlin und zu Eisenstadt bei Fürst Esterházy (s. Wiener Ausstellungskatal. S. 136). Merkwürdig bleibt die Versicherung Eitners (Monatsheft. 1879, S. 19): daß in dieser Ausgabe (oder nur im Berliner-Exemplar?) die Ars cantandi, also dasjenige, was eigentlich von Carissimi herrührt, fehle“; er setzt dann bei: „Im übrigen ist der Wortlaut derselbe.“

Demnach sind bibliographisch für die Übersetzung des Büchleins von Carissimi zu bezeichnen: 1. Ausgabe 1692, 2. Ausgabe 1696, 3. Ausgabe 1698, 4. Ausgabe 1700, 5. Ausgabe 1718, 6. Ausgabe 1731, während die 1. Ausgabe des Wegweisers in 1. Auflage 1689, in 2. 1692, in 3. 1696 und 1698, in 4. 1700, in 5. 1718, in 6. 1731 und 1753 erschienen sind.

Alle diese Auflagen sind übrigens nur unveränderte Abdrücke der 1. von 1689, beziehungsweise von 1692.

Robert Eitner teilt auszüglich a. a. O. Seite 9—24 den Inhalt des ersten Teiles mit:

[2]) Die Folgerung Eitners, Monatshefte 1879, S. 18, die ars cantandi sei der 3. Auflage zuerst beigegeben worden, ist als Druckfehler, jedenfalls als Irrtum anzusehen.

[3]) Im Vorworte zum „Wegweiser“ heißt es nämlich: Schließlichen dient zur Nachricht, daß sich niemand dieses Werk Erfindung anmaßet, indem alle darin enthaltenen Sachen schon längsten von vielen beschriben worden, nur allein ist zu wißen, daß solches von etlichen guten Freunden und Liebhabern der Musik zusammengetragen ... und nicht mit geringen Unkosten in Drnck und Kupfer verfertigt worden.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kurtzer, jedoch gründlicher | Wegweiser | vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund | die Kunst | die Orgel recht zu schlagen | sowol was den General-Baß, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang er- | fordert wird, erlernen, und durch fleißiges üben zur Vollkommenheit bringen: | Sondern auch | Weiland, Herrn Giacomo Carissimi | Sing-Kunst und leichte Grund—regeln | “ u. s. w.

Der Auszug von Carissimis Büchlein umfaßt jedoch nur drei Seiten und ist mit Zwischenbemerkungen versehen, welche kein klares Bild der Theorie jener Zeit gewähren; daher glaubte die Red. des K. M. J. den wortgetreuen Abdruck der „Ars cantandi“, nach der Ausgabe von 1692, als nützlichen Beitrag für die Gesangstheorie in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts bewerkstelligen lassen zu sollen.

Einige Gedanken und Erläuterungen folgen als Nachwort der Redaktion.

Der bibliographisch genaue Titel des zweiten Teiles (3. Ausgabe des „Wegweisers“ von 1696) lautet:

ARS CANTANDI;

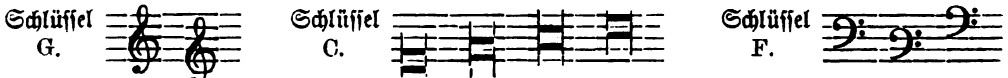
Das ist: | Richtiger und Außführlicher Weg | die Jugend aus dem rechten Grund | in der | Sing-Kunst | zu unterrichten; | Durch | Weiland den Welt-berühmten Musicum, Herrn Giovan Giacomo Carissimi | in Welscher Sprach | aufgesetzt; | Nunmehro | Aus derselben aber von einem Music-Freund in unsere Mutter-Sprach | gebracht, und, sovil möglich, deutlich gegeben. | Allen Liebhabern der Music, meistens aber den Lehr-Meistern zu besserer Bequemlichkeit | und der Jugend zu leichterem Begriff und Behäglichkeit | in Druck gegeben.

AUGSPURG | Drucks u. verlegts Jak. Koppmayer, Stadt-Buchdrucker | ANNO M.DC.XCII.

Erste Abtheilung.

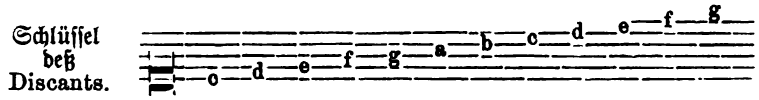
Von den Schlüsseln.

Zu vorderst und fürnehmst ist in obacht zu nehmen, daß man der anfänglich lernenden Jugend den Kopf nicht mit zu vil unnöthigen Sachen verwirre, und dardurch abschröcke; welches dann absonderlich in Erläuterung der Music-Schlüsseln geschehen kan. Derselben nun seynd in allem siben, als nemlich: A. B. C. D. E. F. G., werden dessentwegen Schlüssel genant, weilen sie richtige Zeiger seyn, nach welchen man sich mit der Stimm zu richten hat. Dise 7. Schlüssel werden vertheilt in zweyerley, als nemlich, gezeichnete und ungezeichnete. Gezeichnete seynd C. G. und F. werden derowegen gezeichnete genannt, weil sie allezeit in deß Gesangs Anfang außdrucklich und sichtbarlich gesetzt werden, wie folglich zu sehen:



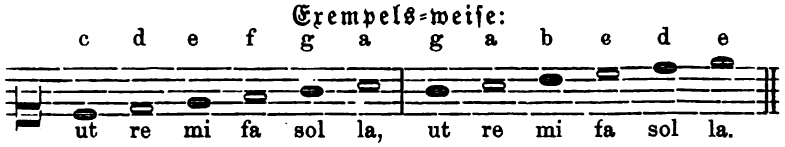
Ungezeichnete seynd: A. B. D. E., werden deßwegen also genant, weilen sie in dem Gesang nicht sichtbarlich gesetzt werden, daß also der Lernende mit diesen sich nach den gezeichneten, als ihrem Haupt und Führer, zu richten.

Dise Schlüssel nun alle insgemein wohl und außführlich zu erkennen, steht zwar einem jedweden Musico nicht übel an, und zwar einem Organisten höchst nothwendig; jedoch ist genug, daß ein jeder Vocalist oder Instrumentist, das ist, ein Discantist, Altist, Tenorist, Bassist, Violist etc. die seinigen wol erkenne. Weilen nun die Intention allhier bloß auf die lernende Jugend zihlet, als welche anfänglich die Schlüssel deß Discants allein wol zu begreiffen benöthiget, als werden solche auch allein allhier vorgestellt.



Aus disen Schlüsseln nun entstehen die 6. Stimmen, ut, re, mi, fa, sol, la, welche gleichsam Sylben können genent werden, durch welche der Music-Schlüsseln Geltung außgesprochen wird.

Exempels-weise:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Diſe Stimmen werden getheilt in untere und obere; die untere ſeynd, ut, re, mi, werden gebraucht zum auffſteigen; die oberen ſeynd, la sol fa werden gebraucht, wann das Geſang abſteigt.

Wiewol nun diſer Stimmen nur 6. an der Zahl ſeyn, und der Linien, ſamt den Spacien, 10. biß 11., und zuweilen mehr ſich befinden, ſo ſeynd ſie gleichwol genug, ein jedes Geſang zu ſingen, welches alsdann geſchicht durch die Verkehrung der Stimmen, wovon weiter unten wird gehandelt werden.

Folgende Tafel außwendig zu lernen, und zu können, haben unter den Alten die meiſte vor ſehr nothwendig gehalten: diſer Zeit aber wird ſolche auch unter die überflüſſige Kopfbrechereyen gezehlet, weilen die Verkehrung der Stimmen mit weit leichterer als ſolcher Manier der Jugend eingeprägt werden kan. Jedoch eines jedweden Humor Folg zu leiſten, wird ſolche hieher geſetzt:

A.	la,	mi,	re.
B.	fa,	♮	mi.
C.	sol,	fa,	ut.
D.	la,	sol,	re.
E.	la,	mi.	
F.	fa,	ut.	
G.	sol,	re,	ut.

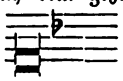
Welcher Tafel Verſtand und Außlegung weiter unten, allwo von Verkehrung der Stimmen außführlicher wird gehandelt werden, folgen wird.

Zweyte Abtheilung.

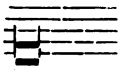
Vom Unterſchied deß Geſangs.

Es befinden ſich vil, ſo das Geſang in dreyerley Art außtheilen; als nemlich in das natürliche, weiche und harte. Wie aber alle Weitläufftigkeit zu vermeiden, wollen wir die erſte Art, als welche den andern beyden ſattſam verwand und einverleibt, fahren laſſen, und bey den zwey letztern Art verbleiben. Wird alſo das Geſang getheilt in das weiche und harte.

Das weiche Geſang wird erkennt, wann gleich zu Anfang, nach dem gezeichneten Schlüſſel, das runde ♭ verzeichnet ſtehet, als zum Exempel: Weich Geſang oder b molle.



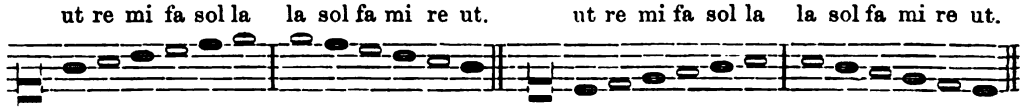
Das harte Geſang wird hingegen erkennet, wann zu Anfang, nach dem gezeichneten Schlüſſel, das ♮ nicht verzeichnet iſt, als: Hart Geſang oder b durum.



Wann nun diſes der Lernende wird wol gefaßt haben, kan man ſelbigen in dem einfachen ut re mi fa sol la, ohne weitere Veränderung der Stimmen, weder darüber noch darunter, erſtlich von Ton zu Ton, hernach durch Terzen, Quarten und Quinten, exerciren, damit er recht lerne, die Stimm formiren und gebrauchen.

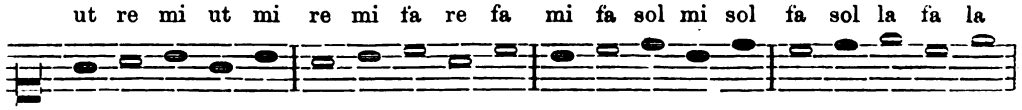
Ut re mi fa sol la, von Thon zu Thon, im harten Geſang.

ut re mi fa sol la la sol fa mi re ut. ut re mi fa sol la la sol fa mi re ut.

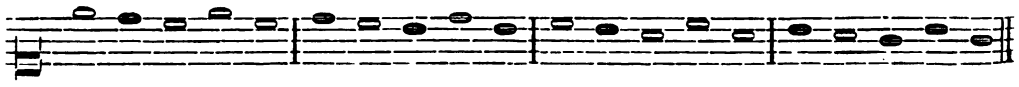


Ut re mi fa sol la, durch Terzen im harten Geſang.

ut re mi ut mi re mi fa re fa mi fa sol mi sol fa sol la fa la

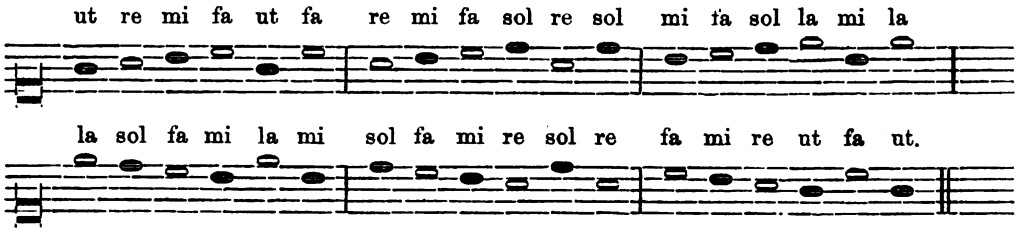


la sol fa la fa sol fa mi sol mi fa mi re fa re mi re ut mi ut.

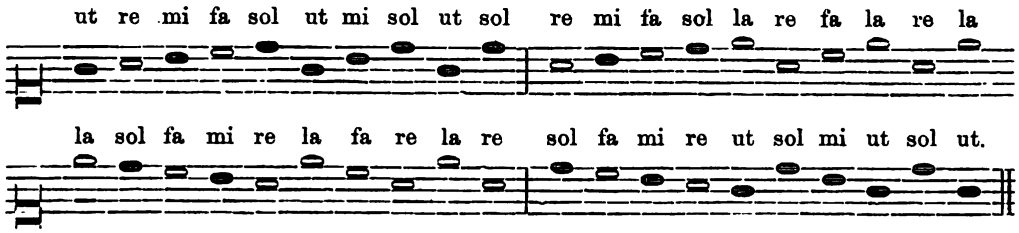


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

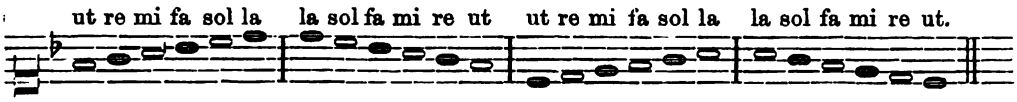
Ut re mi fa sol la, durch Quarten im harten Gesang.



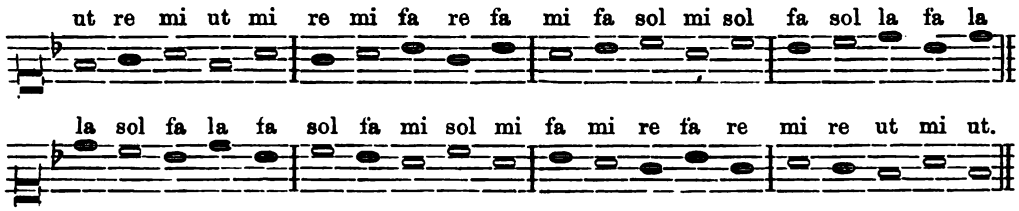
Ut re mi fa sol la, durch Quinten im harten Gesang.



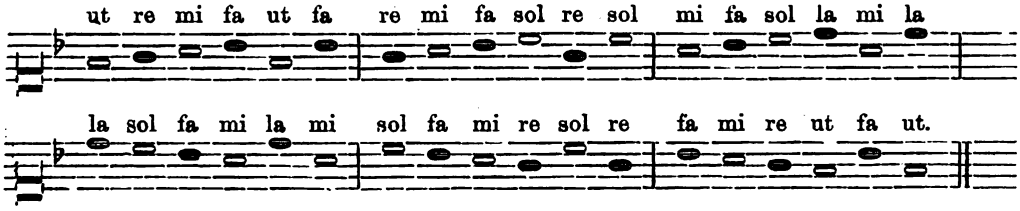
Folget nun ut re mi fa sol la, von Thon zu Thon, im weichen Gesang.



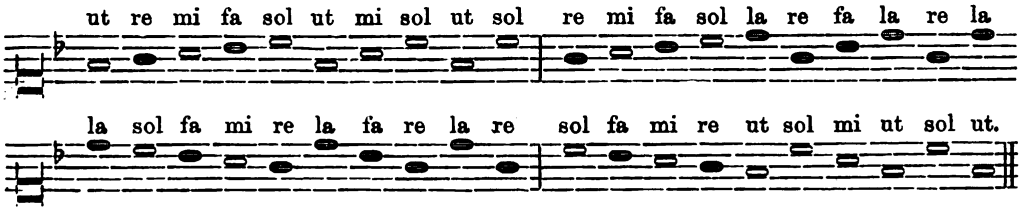
Ut re mi fa sol la durch Terzen im weichen Gesang.



Ut re mi fa sol la durch Quarten im weichen Gesang.



Ut re mi fa sol la durch Quinten im weichen Gesang.



Wann alle diſe Exempel der Lernende ſattſam begriffen, kann man weiter ſchreiten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dritte Abtheilung.

Von Verkehrung der Stimmen insgemein.

Bevorab wir von diser unserer Verkehrung der Stimmen Meldung thun, soll allhier einer und anderer extra Manier gedacht werden: gleichwol eines jedwedern Willkuhr überlassend, nach seinem Humor und Gutduncken zu verfahren, und so beliebt, noch andere Manieren zu erfinden, wann nur dadurch die Jugend nit mehr Beschwerlichkeit im Lernen findet.

Die Erste Manier ist zwar nicht gäntzlich zu verwerffen, jedoch von den wenigsten im Gebrauch; das uhralte ut re mi fa sol la wird bey selbigen vor unnöthig gehalten, und an statt dessen behelffen sie sich mit den Buchstaben ganz allein, ohne weitere Verkehrung der Stimmen.

Exempel-weis:

c d e f g a b c d e f g c g d a g c b e d a c g a d e c.

Ob aber auf dise Manier ein Discipul etwas rechts lernen, und den Unterschied zwischen mi und fa, wie auch re und mi &c. recht fassen wird können, laß ich gescheite Musicos darüber judiciren.

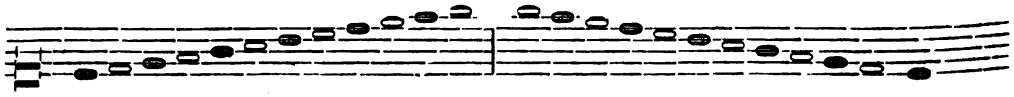
Die Zweyte Manier ist etwas gescheiter von den Franzosen ersonnen, und zwar auch meistens bey denselbigen gebräuchlich, als welche, um alle Verkehrungen der Stimmen zu vermeiden, dem ut re mi fa sol la die sibende Stimm, als nemlich si, zugesetzt, wodurch weiters sie sich um keine Veränderung der Stimmen bekümmern, welches im harten und weichen Gesang also zu verstehen:

Das G A B C D E F — in dem harten Gesang ist und bleibt allzeit, so wol im auf- als absteigen ohnveränderlich — ut re mi fa sol la si

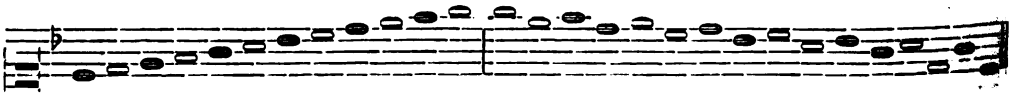
Das G A B C D E F — in dem weichen Gesang ist und bleibt allzeit ohne Veränderung, sowol im auf- als absteigen — re mi fa sol la si ut

Exempel.

fa sol la si ut re mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi re ut si la sol fa



sol la si ut re mi fa sol la si ut re re si ut la si sol la fa sol mi fa re mi la re sol



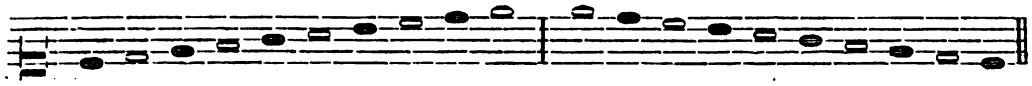
Die Dritte und Letztere ist und bleibt die älteste, sicherste, von allen berühmten Musicis approbirte, meistentheils in Teutschland und gantz Italien übliche Manier, doch mit disem Unterschied, daß die Italiäner an statt deß ut, do, und an statt deß sol, so sprechen, nur zu disem End, weilen sie, und zwar nicht ungereimt, sagen, es komme den Lernenden in der Außsprach, absonderlich in fusis und semifusis, leichter an, weil die beyde, do, so, auch wie die andern re mi fa la von einem Consonanten anfangen, und in einem Vocalem außgehen. Daß also leichter zu singen, do re mi fa so la, als ut re mi fa sol la, wollen gleichwol bey disem letztern verbleiben, wer sich der obern bedienen will, stehet jedwedem nach Belieben frey.

Ist also die Verkehrung eine Abwechslung einer Stimm in die ander, daß doch selbige in ihrem Thon verbleibe, und solche geschicht durch die Stimm re, wann das Gesang über das la hinauf, hingegen durch die Stimm la, wann das Gesang unter das ut hinunter fällt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

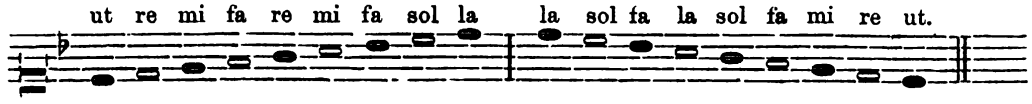
Exempel im harten Gesang.

ut re mi fa sol re mi fa sol la la sol fa mi la sol fa mi re ut.



Exempel im weichen Gesang.

ut re mi fa re mi fa sol la la sol fa la sol fa mi re ut.



Vierdte Abtheilung.

Von Verkehrung deß harten und weichen Gesangs absonderlich:

In dem harten Gesang geschihet die Verkehrung der Stimmen in drey Schlüßlen, als nemlich im a, e und d. In dem a und d wird im Auffsteigen re genommen, in dem a und e das la im absteigen.

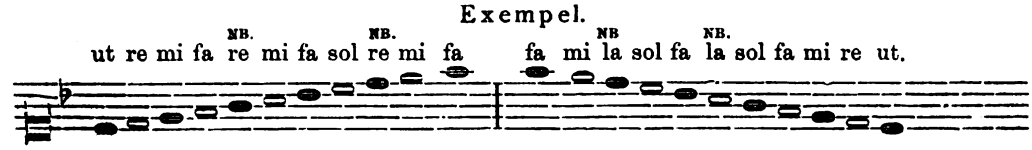
Exempel.

ut re mi fa sol re mi fa re mi fa sol sol fa la sol fa mi la sol fa mi re ut.
NB. NB. NB. NB.

In dem weichen Gesang geschicht die Verkehrung der Stimmen gleichfals in 3. Schlüsseln, als nemlich im d, g, und a. In dem d und g wird im auffsteigen das re, und in dem d und a wird im Absteigen das la gebraucht.

Exempel.

ut re mi fa re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa la sol fa mi re ut.
NB. NB. NB. NB. NB.



Um solche Verkehrungen den Lernenden besser einzubringen, können unterschiedliche Exempel gesucht werden.

Fünffte Abtheilung.

Von den Noten-Punkten und Pausen.

Disem nach kan man anfangen, den Lernenden den Unterschied und Geltung der Noten und Pausen außzulegen, und zu leichterer und besserer Fassung solche durch kleine und leichte Exemplen wol einprägen und fassenmachen. Werden also der Noten, sowol bei den Alten als jetziger Zeit, 8. Sorten gefunden und gezehlt, welcher Figur, Namen und Geltung in nachfolgender Außtheilung zu sehen, ist darbey der Lernende auch zu erinnern, daß es an den 4. letzten Noten gleich gilt, und die Geltung weder vermehrt noch vermindert, es gehe gleich der Strich oder der Schweiff der Noten hinunter oder hinaufwarts.

Maxima		gilt nach der ordinari Proportion, Tact oder Mensur	8. Tact.	Minima	Diser eine gilt einen halben Tact, das ist, es gehen 2. auf einen gantzen.
Longa			4. Tact.	Semiminima	Diser eine gilt einen Viertels Tact, das ist, 4. machen einen gantzen.
Brevis			2. Tact.	Croma	Von disen gehen 8. auf einen Tact.
Semibrevis.			1. Tact.	Semicroma	Von disen machen 16. einen gantzen Tact.

Dises nun besser zu fassen, wollen wir jede Noten absonderlich examiniren, und etwas deutlicher erläutern.

So gilt dann die erste Nota maxima, 𝌆 8. Tact, das ist, solche muß mit der Stimm so lang in ihrem Thon gehalten werden, biß der jenige, so den Tact gibt, 8. mal mit der Hand auf- und abgefahren, und also 8. gantze Schläg vollbracht hat.

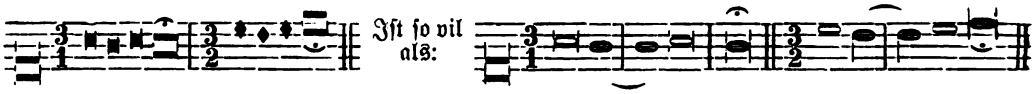
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Deßgleichen die zweyte Nota, Longa etwas kleiner als die Maxima, hinten mit einem Schweiff gegen der rechten Hand, gilt halb so vil als die vorige, das ist, 4. Tact; solche muß mit der Stimm so lang in ihrem Thon gehalten werden, biß der jenige, so den Tact gibt, 4. mal mit der Hand auf- und abgefahren, und also 4 gantze Schläg vollbracht hat. Dise beyde Sorten der Noten aber, weilen sie unserer Zeiten gar nicht mehr, oder gar selten im Gebrauch sein, kan man wol vorüber passiren lassen, und weiter die Lernende damit verschonen.

Die dritte Noten, Brevis gilt 2. Tact, das ist, solche muß mit der Stimm so lang in ihrem Thon gehalten werden, biß der jenige, so den Tact gibt, 2. mal mit der Hand auf- und abgefahren, und 2. gantze Schläg vollbracht hat. Zu mercken aber ist, daß wofern solche Noten gegen der lincken Hand mit einem Schweiff gesehen wird, selbige nur einen Tact gilt, und solches gemeiniglich, wann zwo solche Breves wegen deß Texts, absonderlich in dem so genanten Contrapunct, aneinander gehänget werden, alsdann, wiewolen nur die erste mit dem Schweiff gezeichnet ist, so gelten doch von beyden jede nur einen Tact: werden aber 3. oder mehr an einander gehänget, so erstreckt sich die Regul nicht so weit, sondern die dritte oder vierte gelten wider 2. Tact, wie zuvor.

Die vierte Noten, Semibrevis oder gantze genannt, gilt 1. Tact: das ist, solche muß mit der Stimm so lang gehalten werden, biß der Tactist 1. mal mit der Hand auf- und abgefahren, und also einen gantzen Schlag vollbracht hat. Die gantze schwartze viereckichte und runde Noten gelten zwar nicht mehr oder weniger als die weisse in ihrer Form, jedoch werden sie gebraucht, wann unter 3. Noten die zweyte oder mittlere muß vertheilt werden, und also die 3. zusammen zwei Tact machen.

Exempel-weis:



Die fünffte Noten, Minima sonsten weisse oder halbe genant, gilt einen halben Tact: das ist, es thun 2. zusammen einen gantzen Schlag, muß also gleich vertheilt, eine hinunter und die andere hinauf des Tacts gesungen werden.

Die sechste Noten, Semiminima sonsten schwartze oder Viertel genant, gilt den vierten Theil eines Tacts: das ist, es thun 4. zusammen einen gantzen Schlag, müssen also in 2. gleiche Theile zertheilet, 2. hinunter, und 2. hinauf deß Tacts gesungen werden. Die weisse Noten aber Minimæ, so fern sie mit einem Schweiff gesehen werden, so kommen sie in der Geltung und allem mit den Semiminimis überein.

Die sibende Noten, Croma sonsten auch fusa, geschwäntzte, geschweiffte, Achtel oder gehäckelte genant, gilt den achten Theil eines Tacts, das ist, es machen 8. zusammen einen gantzen Schlag, müssen also in 2. Theil getheilt, 4. hinunter und 4. hinauf deß Tacts gesungen werden.

Die achte Noten Semicroma, sonsten auch semifusa, doppelt-geschwäntzte, geschweiffte, oder gehäckelte genant, gilt den sechzehenden Theil eines Tacts: das ist, es machen 16. zusammen einen gantzen Schlag, müssen also in 2. Theil getheilt, 8. hinunter, und 8. hinauf deß Tacts gesungen werden.

Zu diser Ordnung könte man wol auch die neunte Sorten oder Figur der Noten rechnen, Biscroma oder dreygeschwäntzte, gehäckelte ꝛc. genant, weilen aber solche, wegen ihrer Geschwindigkeit, in den Singstimmen schier niemals, wie auch in den Instrumental-Stimmen selten gesehen werden, wird vor unnöthig erachtet, den Lernenden vor dißmal damit zu vexiren, wird sich mit der Zeit schon von sich selbsten lernen.

Von den Pausen.

Die Pausen seynd Zeichen deß Stillschweigens, geben uns durch ihre unterschiedliche Figuren und Gestalten zu erkennen, wie lang man in dem Gesang schweigen oder pausiren muß, also, daß eine jedwedere Sorten der Noten (Maximam außgenommen) ihre eigene gleich-geltende Pausam hat, welche mit ihr in Geltung deß Tacts zwar gleich, in der Würckung aber widerliche Außrichtung hat, indeme dise die Zeit deß Schweigens, jene aber die Zeit deß Singens anzeigt und bedeuten thut. Seynd also folgende:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gilt 4. Tact: das ist, man schweigt oder pausirt so lang, als sonsten eine Longa gesungen muß werden.

Gilt 2. Tact: das ist, man schweigt und zehlt so lang, als eine Brevis sonsten Zeit zu singen erfordert.

Gilt einen gantzen Tact, erfordert so vil Zeit pausirens, als sonsten eine Semibrevis oder gantze Noten singens braucht.

Gilt einen halben Tact, erfordert so vil Zeit pausirens, als ein halbe, oder Minima singens braucht.

Gilt einen Viertels-Tact, sonsten Suspirium genant, gilt so vil als eine Semiminima, Viertel, oder schwartze.

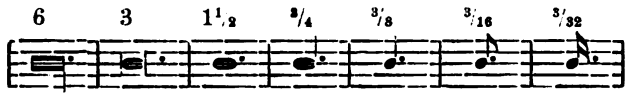
Gilt den achten Theil eines Tacts, sonsten halb-Suspirium genant, gilt so vil als eine Croma, oder einfach geschwäntzte Achtel.

Gilt den sechzehenden Theil eines Tacts, sonsten doppel-Suspirium genant, gilt so vil als eine Semicroma, oder doppelt geschwäntzte oder doppelt gehäckelte.

Von den Puncten.

Ein Punctum nach einer Noten, es sei vor eine was es wolle, vermehrt selbige um ihre Helffte, das ist, macht selbige halb so vil mehr gelten, als sie sonsten gegolten hat.

Exempel-weis:



Das ist eine Longa, so sonsten 4. Takt gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punct noch halb so vil, das ist 6.

Das ist eine Brevis so sonsten 2. Tact gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punct noch halb so vil, das ist 3.

Das ist eine Semibrevis so sonsten 1. Tact gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punct noch halb so vil, das ist ein und ein halben.

Das ist eine Minima, so sonsten ein halben Tact gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punct noch halb so vil, das ist 3. Viertheil eines Tacts.

Das ist eine Semiminima, so sonsten ein Viertel Tact gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punkt noch halb so vil, das ist 3. Achtheil eines Tacts.

Das ist eine Croma, so sonsten ein Achtel Tact gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punct noch halb so vil, das ist 3. Sechzehentheil.

Das ist eine Semicroma, so sonsten ein Sechzehenteil gelten thut, gilt mit dem zugesetzten Punct noch halb so vil, das ist 3. Zwey und dreissig Theilen eines Tacts.

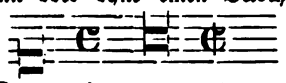
Sechste Abtheilung.

Von den Proportionibus.

Durch die Proportion in dem Gesang, werden verstanden die jenige zu Anfang deß Gesangs gleich nach dem Schlüssel stehende Zeichen und Zahlen, nach welchen in dem Gesang die Geltung der Noten eingericht und eingetheilt: der Tactist mit seiner Mensur, und die Musici nach solcher sich müssen wissen zu richten und zu verhalten, damit das Gesang in seiner rechten Außtheilung, nicht zu geschwind, auch nicht zu langsam gesungen werde. Die Alten haben diser Proportionen sehr vil gebraucht, auch solche mit wunderlichen Namen, als Dupla, Tripla, Quadrupla, Sesquialtera, Hemiola, Subdupla, Subtripla, Subquadrupla &c. erklären wollen, jetziger Zeit aber will man solche Weitläufftigkeit nicht mehr passiren lassen, vil weniger der Jugend, als welcher solche Wörter eben so fremd als Böhmische Dörfer vorkommen, den Kopf damit verwirren, indeme man solche mit wenigerer und leichterer Mühe den Lernenden außlegen, beybringen und unterweisen kan. Wollen also den kürtzesten Weg ergreiffen, und die Proportion deß Gesangs in zweyerley Art eintheilen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

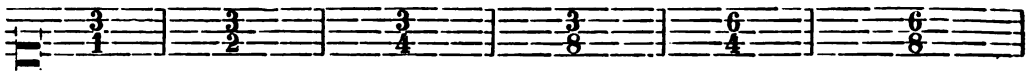
Die Erste, so die ordinari, gevierdte, oder gerade Proportion genant wird, ist zu erkennen, wann gleich nach deß Gesangs Schlüssel ein halber Zirkul, mit oder ohne einen Durchschnitt, geschehen wird. Exempel-weis.



So fern der halbe Zirkul gantz, und nicht durchschnitten, so bedeutet es eine langsame, gravitätische, gleiche Mensur, Tact, Proportion, oder Eintheilung, in welcher sich der Tactist nicht übereilen soll, damit die Herren Musici das Gesang recht nach deß Componisten Meynung deutlich produciren und singen können. Wann aber der halbe Zirkul durchschnitten, so bedeutet solches, daß in diser Porportion der Tact müsse gleichsam halbirt, und noch so geschwind gegeben werden, hingegen wird und soll es auch nirgends gesetzt werden, es sey dann in dem so genanten Contrapunct, welcher meistens aus gantzen, halben, viertel, oder sonst vilgültigen Noten besteht, sonsten würde ein Gesang voller Confusion gehöret werden, und schlechte Satisfaction geben. Etliche, und nicht wenig, bedeuten dise Proportion, und zwar überflüssiger Weise, mit dem Wörtlein alla breve, welches nicht vonnöthen wäre, indeme der durchschnittene Zirkul solches schon genugsam anzeigen thut. Daß sonsten zimlich vil gefunden werden, welche allen und jeden Gesängern nach Belieben den durchschnittenen oder nicht durchschnittenen Zirkul, ohne Machung einiges Unterschieds, vorsetzen, ist sattsam bekant, aber sehr gefehlt, zum wenigsten geben sie zu verstehen, daß sie Musicam Signatoriam nicht verstehen. Nach disen beyden Proportionen seynd alle vorhergangene Exempeln, absonderlich aber das Capitul von Noten-Puncten und Pausen, zu verstehen, und die Außtheilung darnach zu machen.

Die ander Art der Proportion ist die extraordinarie, gedritte, ungleiche Mensur, insgemein mit dem einigen Wort Tripel bedeutet, wird erkennt aus denen gleich Anfangs nach dem Schlüssel stehenden Zeichen und Zahlen, bestehet in einer ungleichen oder gedritten Außtheilung, das ist, wann der Hinunterschlag deß Tacts zwei Theil hat, bleibt dem Hinaufschlag nur einer übrig, gehen 4. hinunter, so gehen 2. hinauf, ꝛc. Solchen Zahlen werden sonsten die Zeichen, als nemlich ein gantzer Zirkul, mit oder ohne Durchschnitt, vorgesetzt, durch welche, als den gantzen nicht durchschnittenen Zirkul, in allen Triplen eine langsamere, den durchschnittenen Zirkul aber eine geschwindere Mensur oder Tact bedeutet wird; weilen aber die müste der Meynung seyn, daß die vorher stehende Zahlen und Materi deß Gesangs schon gnugsam Anweisung geben, wie man sich mit dem Tact zu verhalten, als soll auch davon allhier weiter keine Meldung mehr geschehen. So werden dann die gemeinste Arten der Triplen mit folgenden Zahlen gezeichnet, und insgemein also genennet:

Gantzer Tripel. Halber Tripel. Viertels Tripel. Achtels Tripel. Sesquialtra. Sechsachtels Tripel.



In dem Ersten so genanten gantzen Tripel, bedeuten die Zahlen 3 und 1, daß in solchem 3. gantze Noten, oder 3. Semibreves auf den Tact gehen, das ist, 2. hinunter, und eine hinauf, und folglich 4. halbe hinunter, und 2. hinauf, 8. Viertel hinunter und 4. hinauf, und so fort nach Proportion. Wird in langsamen Compositionen, und ernsthafften Materien in dem Stylo Ecclesiastico gebraucht.

In dem Zweyten, so genanten halben Tripel, mit 3 und 2 bezeichnet, wird durch dise Zahlen bedeutet, daß in selbigem 3. halbe oder weisse Noten, oder Minimae auf den Tact gehen, das ist, 2. im Ab- und 1. im Aufschlag und folglich 4. Viertel hinunter, und 2. hinauf, und also ferner nach Proportion zu rechnen. Diser ist etwas frischer gebräuchlicher, absonderlich in ernsthafftem Stylo, als der vorige, und also folglich muß der Tact etwas geschwinder geben werden.

In dem Dritten so genanten Dreyviertels Tripel, mit 3 und 4. bezeichnet, wird durch dise Zahlen bedeutet, daß 3. Viertel, schwartze oder Semiminimae, das ist, 2. hinunter und 1, hinauf, folglich 4. Achtel hinunter und 2. hinauf in dem Tact gehen, erfordert einen geschwindern Tact als der vorige, wie dann diser Tripel meistens in Arieten und lustigen Materien gebraucht wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mit dem Vierten, als nemlich Dreyachtels Tripel gehen 2. Achtel oder Fusae hinunter und eines hinauf, folglich 4. Semifusae oder doppelt geschwäntzte hinunter und 2. hinauf.

Mit dem Fünfften, sonsten insgemein Sesquialtra genant, mit 6 und 4, wie auch 6 und 8, Sechsachtel Tripel, 12 und 8 als Zwölffachtel Tripel &c. bezeichnet, hat es eine andere Beschaffenheit, und so zu sagen, gleiche Ungleichheit, indeme der Tact an sich selber gleich, weilen der Unterschlag mit dem Oberschlag gleich komt: aber ungleich, weilen auf den Unterschlag 3. Viertel, und in den Oberschlag auch so vil, folglich 6. Achtel hinunter, und 6. hinauf gehen; und in den andern, als Sechsachtel ꝛc. nach Proportion. Wie man sich in solchem mit dem Tact zu verhalten, wird die Übung und Gebrauch genugsam an die Hand geben, ohne, daß man die Lernenden damit übereile.

Es befinden sich zwar nicht wenig, welche in allen Triplis ohne Unterschied einerley Tact und Mensur gebrauchen, geben darbey vor, die vilfältige Veränderung der Zahlen seye nur von den Componisten erfunden, die Musicos dardurch zu vexiren, aber weit gefehlt, daß die Triplae alle in der Quantität Außtheilung oder Proportion überein kommen, gestehet man gern, aber in der Qualität Langsam- oder Geschwindigkeit, oder wie es die Italiäner Tempo, und die Frantzosen Mouvement nennen, wird rotundè negirt, und gäntzlich widersprochen, auch in den unterschidlichen Modis und Gemüths-Bewegungen deren Gesänger genugsam probirt, wie weit solche Klügling sich verschiessen; Ist eben, als sagte man: Ein Gulden wird in 3. Theil, als nemlich in 3. Kopffstück getheilt, ein Groschen auch in 3, als nemlich 3. Kreutzer: so folgt dann, daß ein Gulden und ein Groschen eins ist. Man sehe und höre nur den grossen Unterschied der in Triplen in Courenten, Sarabanden, Menueten, Giquen, und dergleichen; Wird alsdann mehrere Proben nicht brauchen.

Unterschiedliche Zeichen des Gesangs.

Als Zeichen ⁀ oder ‿ Ligatura genant, über oder unter mehreren Noten, ziehet solche zusammen unter eine Sylben.

Das Zeichen 𝄇 Repetitio genant, bedeutet eine gantze Widerholung von Anfang oder von einem schon vorher gegangenen solchen Zeichen.

f f. halbe Repetition, bedeutet eine Widerholung von dem Ort seiner Stellung, ehe man wieder das gantze Repetitions-Zeichen vor die Hand nimt.

Wo man in dem weichen Gesang das Zeichen ♮ oder ♯ find, bedeutet, daß anstatt deß weichen ♭ das harte, und also mi muß gesungen werden. Gleich wie im harten Gesang das ♭ neben einer Noten bedeut, daß solche weich, moll und also fa, oder besser zu verstehen, um einen halben Ton nidriger muß gesungen werden.

Das Zeichen ∾ wird Custos, Hüter, oder der Zeiger genant, zeigt an, wo die folgende Not in folgender Linien steht.

𝄐 𝄑 über oder unter einer Noten, bedeutet das Final, oder Pausam Generalem. Das übrige wird sich durch die fleissige Übung und Gebrauch nach und nach schon erlernen.

E N D E.

Schlußbemerkungen. Diese Gesanglehre Carissimis ist also eigentlich mehr Elementarmusiklehre, ein „richtiger“ und hinreichend „ausführlicher Weg, die Jugend zu unterrichten“, hat demnach mit den italienischen Gesangsmethoden des 17. Jahrhunderts, wie sie beispielsweise Bovicelli (1594), Severi (1615), Rossi Giov. Batt. (1678) Banchieri (1623), Natale (1674 und 1681), Viviani (1693) in Italien, Herbst (1642) und Crüger (1660) in Deutschland lehrten und veröffentlichten, wenig gemein. Von Tonbildung, Aussprache, Verzierungen, Manieren u. s. w.[4]) ist kaum die Rede; dieser Umstand jedoch macht das Büchlein heute noch bemerkenswert. Das Beispiel des Lehrers und die praktischen Übungen, nachdem die notwendigsten theoretischen Grundlagen gegeben, sind ja unendlich wertvoller, als all die „Kochrezepte

[4]) Siehe über diese Punkte Dr. Hugo Goldschmitt, „die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts ꝛc., Breslau, Schottländer 1890, besprochen in K. M. J. 1891, S. 116.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Speisezettel“ langatmiger, mit physiologischen Untersuchungen, ästhetischen Erwägungen, historischen Darlegungen, physikalischen Erklärungen angefüllten Gesangsmethoden. Um Schwimmen zu lernen, schwimme man; um Singen zu lernen, singe man.

Bei Entwicklung der Theorie muß auch heutzutage noch die Lehre von den Schlüßeln als rationell, wie sie auch Carissimi enthält, aber nicht mechanisch eingedrillt, empfohlen werden (vgl. meine Einleitung zu Bertalottis Solfeggien). Sehr interessant ist die Benennung der sieben Haupttöne (s. S. 85 und 88) mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, so daß **b c** als Halbton gilt. Mag nun Carissimi oder sein deutscher Übersetzer diese Buchstaben, welche ja sicher die allerälteste Tonbezeichnung sind, angewendet haben, sicher ist, daß erst im 18. Jahrhundert, nach der gänzlichen Abschaffung des Hexachordes und der damit verbundenen Notation, in unseren Schulen unrichtig statt Halbton **b c** das störende **h c** sich eingebürgert hat (vgl. Mag. chor. S. 21 und Vorwort zu Bertalotti). Möge doch durch maßgebende Persönlichkeiten, ähnlich wie man für Normalstimmung und Orthographie durch Verordnungen Einheit zu erzielen suchte, auch diese häßliche Ruine h (statt b) aus den fast blutigen Kämpfen des 18. Jahrhunderts fallen und **bes, b, bis** statt **b, h, his** seinen historisch und logisch begründeten Platz „durch ministerielle Vorschriften“ in Deutschland erhalten.

Daß „von den Franzosen“ für den siebenten Ton die Silbe **si**, statt des schwerfälligen und mühesamen Wechsels in den Hexachorden, gebraucht wurde, ist nicht nur „etwas gescheidter“, sondern glücklicherweise Gemeingut der musikalischen Welt geworden.

Wie in diesem Punkte, so ersieht man auch im Kapitel über die Porportionen, daß „die Weitläufigkeit der Alten“ einer einfacheren Methode gewichen ist.

Man lese übrigens die von dem Schüler Carissimis ins Deutsche übersetzten Lehren der ars cantandi vorurteilsfrei durch und wird zur Überzeugung gelangen, daß die Methode einfach, klar, genügend und zweckentsprechend ist, und daher auch durch viele Dezennien ein praktisches Hilfsmittel für die Anfangsgründe bleiben konnte.

Übertragen wir heutzutage das Hexachord von **c** nicht bloß auf die Töne **f** und **g** — also von der Tonica auf die Unter- und Ober-Dominante —, sondern auf alle möglichen und üblichen sieben Haupt- und fünf abgeleiteten (auch enharmonischen) Töne, so wird der Schüler leichter die zwölf sogenannten Durtonleitern fassen, als durch die auf auktoritativem Wege diktierte Methode der so und so viel ♯ oder ♭ Zeichen. Ähnlich lehre man beim Gesang die historische sogenannte Molltonleiter: a b (h) c d e f g.

Giac. Carissimi ist jedoch nicht durch diese „Ars cantandi“, sondern vielmehr durch seine Kompositionen als einer der besten und bedeutendsten Musiker des 17. Jahrhunderts berühmt geworden. In neuerer Zeit versuchte Fr. Chrysander in seiner gründlichen Weise den Namen des römischen Meisters durch ausgewählte Oratorien (Cantaten) wieder in Erinnerung zu bringen. Er beginnt den ersten Artikel in „Allgemein. mnsikalischer Zeitung“ (Leipzig, Rieter-Biedermann) 1879, S. 67 mit den Worten: „Von den großen Meistern der Vorzeit war Giac. Carissimi bis auf unsere Tage wohl der allerunbekannteste. Nicht dem Namen nach, denn sein Name figurierte selbst in den kleinsten Abrissen der Musikgeschichte und wurde als der eines Epochemannes mit ausgesuchten Lobsprüchen bedacht; aber seine Werke waren wie verschollen.“ Chrysander weist dann auf die unbedeutenden Publikationen in Hawkins und Burneys Werken, sowie auf die Liste der Oratorien hin, welche Fétis in der 2. Auflage seiner Biogr. universelle bekannt machte, erzählt, wie er aus der Bibliothek Farrencs (1866) einen Sammelband von elf Oratorien Carissimis für die Hamburger Stadtbiliothek erworben habe, bespricht und analysiert mehrere dieser Kompositionen, von denen er in den „Denkmälern der Tonkunst“ (1869) als erste Abteilung die vier Stücke: Jephte, Judicium Salomonis, Baltazar und Jonas herausgegeben hatte und meldete Fortsetzung der Art. im Jahrgang 1877 der „Allgemeinen Musik Zeitung“, — in 1878 folgte der Schluß; siehe auch Eitners Monatshefte 1878, S. 88, 1870, S. 210.

Über neue Ausgaben von Kompositionen Carissimis bei Rochlitz, Prince de la Moskowa, Hawkins und Gevaert s. Eitners diesbezüglichen Katalog[5]); was ältere Sammelwerke von ihm enthalten, siehe in Eitners Bibliographie S. 450. Dazu kommen noch ein 2stimm. Salve amor noster und Suscitavit Dominus 3 stimm. in Cavalottis „Scelta de Motetti“ (1665), beschrieben in Monatsheften 1891 S. 22, das O felix anima 3 stimmig in Manuskriptb. 1278 und Di profonda meraviglia 1 stimmig mit B. cant. in 898 der königlichen Bi-

[5]) Der Deklinationsscherz hio hæo hoc ist nicht von Carissimi, sondern von Dom. Mazzocchi (1643); die von Commer publizierten 71 Orgelsätze wurden bereits oben S. 84 erwähnt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bliothek zu Dresden[6]) (Monatshefte 1889 und 1890.)

Dazu weist Dr. Em. Vogel in seiner prächtigen „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens“ (siehe Besprechung im letzten Teile des K. M. J.) noch vier Kompositionen im zweiten Bd. S. 515 und 518 nach, welche in Sammelwerken von 1646 und 1679 erschienen sind und notiert unter Giac. Ant. Perti die Äußerung dieses großen Bolognesermeisters im Vorwort zu den Cantate morali e spirituali (1688): „Hò procurato di seguitare alla meglio, che hò saputo i trè maggiori lumi della nostra Professione Rossi, Carissimi e Cesti.“

Im britischen Museum zu London und im Christ-Church Kolleg zu Oxford (wenige Stücke in Paris und Wien, sowie bei Fétis) sind viele Werke Carissimis allgemein registriert.[7])

Ganz neu ist die Nachricht in „I teatri di Bologna“ von Conrado Ricci (Bologna 1888) S. 257, daß im Jahre 1647 ein dramma pastorale des Giov. Giac. Carissimi „le amorose passioni di Fileno“ im Hause der Casali zur Aufführung gekommen ist.

Der zweite Band von Gasparis Katalog der großartigen Bibliothek in Bologna zählt auf: eine 8 stimm. Messe und 4 stimm. Motetten (S. 49), die erste Lamentation der Fer. V. für eine Stimme und beziff. Baß (S. 192), vier lat. Motetten (S 342) mehrere bei Eitner fehlende gedruckte Sammelwerke von 1643 (Fil. Berretti), 1642 (Dom. Bianchi), 1647 (Poggioli), 1648, 1649, 1654 — 1655, 1659, 1663, 1672, 1643 und 1645 (de Sylvestris) mit Kompositionen Carissimis (S. 351 und 356, 361 bis 365.) Auf S. 392 ist auch das überschwängliche Vorwort abgedruckt, welches ein G. B. C. für die oben erwähnten Sacri concerti von 1675 nach dem Tode Carissimis verfaßte; er schließt: il suo Autore se nacque in Marino, innondò questa Città (Roma) con un Eritreo di margarite . . .

Im gleichen Bande wird die Sammlung Caifabris angeführt (Salmi vespertini 1683), welche dem Nachfolger Carissimis in S. Apollinare D. Pietro Romolo Pignatta gewidmet ist, und in deren Vorwort man liest: degno successore di quel gran cigno del nostro secolo, Giac. Carissimi.“

Durch diese bibliographischen Nachweisungen, denen noch aus der Dr. Proskeschen Bibliothek die 8 stimm. Messe über Ut-re-mi-fa-sol-la und zwei lat. Motetten beigefügt werden müssen, ist das bis heute zugängliche Material der Kompositionen Carissimis ziemlich vollständig angegeben.[8])

Die Notiz aus 1675 führt zu biographischen Nachrichten, welche für eine ausführlichere bio-bibliographische Studie, zu der hiemit Anregung gegeben sei, nicht ohne Wert sind.

Fétis hat in der zweiten Ausgabe seiner bibliogr. univers. die Irrtümer der ersten Edition verbessert und zwar nach den Mitteilungen von Pietro Alfieri in den brevi notizie sulla congregazione di S. Cecilia. Roma 1845 p. 54—58; Alfieri erweiterte diese Biographie in der gazzetta musicale von Mailand 1851, Nr. 9 und 1855, Nr. 94.

In einem Band von Briefen (Bibliographie in Bologna, Katal. 1. Bd. S. 148) nennt sich Giov. Paolo Colonna an zwei Stellen einen Schüler von Abbadini, Benevoli und Carissimi.

Das Jahr der Geburt wird ohne Quellenangabe auf 1604 angesetzt; Marino, ein schönes Städtchen in den Albanerbergen, ist sicher der Geburtsort. In Assisi soll Carissimi vor 1628 einige Zeit als Kapellmeister gewirkt haben. 1628 wird gewöhnlich als Anfangsjahr seiner Thätigkeit im deutschen Colleg (S. Apollinare) bezeichnet. Eine bisher unbekannte Quelle jedoch setzt die Zeit seines Wirkens an dieser Kirche in die Jahre 1630—1674.

[6]) Eine Notiz Fürstenaus (Monatshefte 1871, S. 61) besagt, daß 1693 in der churfürstl. sächs. Hofkapelle zu Dresden am 29. September Kompositionen von dem „berühmten Giacomo Carissimi“ zur Aufführung kamen.

[7]) In Cap. Jul. (St. Peter in Rom) findet sich komplet in fünf Stimmheften | Sacri Concerti | Musicali | A Due, Tre, quattro, e cinque Vocci | del Signor | Giacomo Carissimi | Già maestro di Capella nella Chiesa di S. Apollinare in Roma. | In Roma pel il Mascardi | anno del Giubileo 1675. | Vier Nummern zu zwei, vier zu drei, eine zu vier, eine zu fünf Stimmen. Fétis irrt, wenn er, auf Baini gestützt, die 12 stimmige Messe Carissimis über l'homme armé im sixtinischen Archive sucht; sie befindet sich in mazzo der lateranensischen Kapelle mit einer fünfstimmigen Messe über „Sciolto havean dall' alte sponde“.

[8]) In Pitonis Guida armonica, welche als seltenster Druck in Bologna existiert (s. Katal. 1. Band S. 285) ist ein 5 stimm. Motett Carissimis aufgenommen; mehrere Cantaten finden sich in S. Petronio zu Bologna (s. Katal. 1. Band S. 290.) P. Athanasius Kircher spricht in seiner Musurgia 1649, Tom. I, p. 603 ausführlicher und voll Lob über seinen Freund und Zeitgenossen, aus dessen „Jephta“ er sogar ein Beispiel abdruckt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine handschriftliche Chronik des Collegium Romanum in Rom[9]), von dem Jesuiten P. Castorio verfaßt und dem Unterzeichneten durch den langjährigen Rektor des Coll.-germ.-ungar. P. Andr. Steinhuber gütigst für kirchemusikalische Excerpte freundlichst überlassen, spricht nämlich von der Pflege des Gottesdienstes und der Kirchenmusik in S. Apollinare ziemlich ausführlich und rühmt die Großartigkeit und erbauende Andacht der kirchlichen Funktionen, wodurch das Colleg nicht allein in Rom, sondern in ganz Italien und Deutschland als Muster bekannt sei.[10]) Das Seminarium Romanum im Palazzo Pallavicini auf dem Campo Marzo hatte die gleichen Meister. „Nach dem Mittagstisch übten sich die Alumnen in den Zimmern (cubiculum, camera, Museum) im cant. gregorian., zuerst unter sich; öfters kam auch der Kapellmeister selbst zur Nachhilfe.“

Im Jahre 1597 werden zwei Gesangschöre erwähnt. Der erste bestand aus drei Sopranen (Knaben), einem Tenor, einem Contraalt und einem Baß, dazu kamen viele Freunde des jeweiligen Kapellmeisters, der zweite aus je einem Sopran, Alt, Tenor und Baß und drei „Präfekten“. Aus dem Jahre 1660 stammt die Notiz, daß der maestro (also Carissimi) sechzig Scudi (circa 300 Mk.) Jahresgehalt bezog und freie Verpflegung hatte.

In einer längeren Nachricht unter dem Jahre 1611 bemerkt P. Castorio, daß von den Fremden die Kirchenmusik in S. Apollinare zu den „maraviglie di Roma“ gezählt werde. Der Gebrauch von Lauten, Theorben, Violinen und anderen Instrumenten sei in den Kirchen Roms seit einiger Zeit fast allgemein; man habe es jedoch übel genommen, daß im Colleg. Germ. an einigen Festen ähnliche Instrumente gebraucht werden, obwohl in der Jesuitenkirche al Gesù sogar „le viole francesi con le loro arie, che non sono già le più gravi del mondo“ Verwendung fanden. Man wolle dem deutschen Kolleg den Kapellmeister und die Knaben (i putti) nehmen, die doch, ohne Belästigung, anderer auf Kosten des Seminars unterhalten werden. Wenn auch die Alumnen selbst eventuell die Kirchenmusik besorgen könnten, so werde das sicher eben eine deutsche Musik sein, die Lachen erregen und das Volk belustigen werde.[11])

Diese culturhistorisch äußerst wichtige und lehrreiche, wenn auch unvernünftige und beleidigende Kritik der „musica tedesca“, und die übermütige und stolze Prahlerei italienischer Gesangskunst ist ein schlagender Beweis, daß die Kirchenmusik schon im Beginne des 17. Jahrhunderts tief ins Weltliche versunken war und nur dazu diente, um Leute in die Kirche zu locken und durch Pomp und Aufsehen erregende Musik andere Kirchen zu übertreffen.

Die „echten Römer“ haben nach dreihundert Jahren noch die gleichen Anschauungen und Redewendungen über „musica tedesca“ und „poca abilità“ wie P. Castorio — und liegen deshalb im gleichen Sumpf, wie ihn die italienische Mode seit dem 17. Jahrhundert gebildet hat.

In diesem Geiste schrieb auch Carissimi, sowie vor und gleichzeitig mit ihm die römischen Komponisten, jene 1-, 2- und 3-st. „Kirchenmusik“, die uns heute Mitleid und Bedauern abzwingt, und welche künstlerisch viel tiefer steht, als seine geistlichen Oratorien und Cantaten. Daß

[9]) Das Collegium germanicum, unter Julius III. 1552 vom heiligen Ignatius von Loyola gegründet, hatte anfänglich keine Dotation und erhielt sich durch die Zahlungen der Convictoren, deren Zahl in manchen Jahren 180 betrug, worunter jedoch öfters nur 20 „Deutsche“ waren. Erst Gregor XIII. dotierte das Colleg und wies ihm den bei S. Apollinare gelegenen Palast zu. Erst 1798 wurde das Colleg durch die Franzosen aufgehoben und das reiche musikalische Repertoire, in welchem auch die Werke Carissimis in Original-Handschriften sich vorfanden, als Papier an die Victualienhändler zentnerweise verschleudert. Seit 1824 ist in S. Apollinare das römische Seminar. Später wohnten die Germaniker im Palazzo Borromeo und versahen den Gottesdienst im Kirchlein S. Macuto, seit einigen Jahren besitzt das „deutsch-ungarische Colleg“ in einem Palaste (ehemaliges Hotel Costanzi) auf dem Quirinal ein schönes Heim.

[10]) Als Kapellmeister des Collegiums und der Kirche nennt er: Tom. Ludovico de Vittoria, der am 25. Juni 1765 als Sänger eintrat und von 1573—1577 den Chor leitete, Annibale Stabile 1578—1590, Rugg. Giovanelli von 1590 bis 1595, bis 1630 folgten: Giov. Fr. Anerio, Ant. Cifra, Annib. Orgas, Ag. Agazzari; nach Carissimi (1630—1674) Pietro Pignatta, Giuf. Ottavia Pitoni und der Benediktiner P. Franc. Pelichiari (1737).

[11]) Diese liebenswürdige Anschauung des italienischen Jesuiten von der „musica tedesca“ verdient, im Originale wiedergegeben zu werden: „Sebbene gli alunni potessero fare in qualche maniera la musica, certo è, che sarebbe una musica tedesca per far ridere e tenere la gente allegra . . . Sempre sarà difficilissimo di trovare fra gli alunni le voci necessarie, massime di soprani e di bassi e anche di contralti; poiche vediamo che quelli di Allemagna che fanno professione di tenere capella di musica, per il più cercano il maestro italiano per la poca abilità che per questo effetto si vede nei tedeschi.“ Zum Jahre 1627 bemerkt P. Castorio: „La musica del collegio era grandemente decaduta.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

er bei den prunkvollen Festlichkeiten, welche die Jesuiten, als Leiter des deutschen Collegs, durch theatralische Aufführungen, Deklamationen der Alumnen, bei Akademien und sicher auch durch die lateinischen Dichtungen und Texte für die Oratorien und Cantaten viele Gelegenheit hatte, sein reiches Talent glänzen zu lassen und durch die Vervollkommnung des Recitativs, der Arie u. s. w. jene Berühmtheit zu erlangen, welche ihm seine Zeitgenossen neidlos zuerkannten, ist wohl begreiflich.

Eine Nachricht vom 27. Januar 1651, einer Zeit, welche Carissimi auf dem Höhepunkt seiner compositorischen Thätigkeit sah, verdient noch kurze Erwähnung. Die Leiter des Collegs beschlossen nämlich, in Anbetracht, daß die Zahl der musikalischen Alumnen, von denen doch immer mehr als zwölf vorhanden gewesen waren, bis auf den einen oder andern zurückgegangen sei, zum Schaden der kirchlichen Funktionen und des Chores — qui finis fere primarius collegii est — keinen mehr aufzunehmen, der nicht singen könne und die Musik verstehe; auch solle der Rektor dafür Sorge tragen, daß wenigstens zehn Alumnen vorhanden seien, welche ihre schwächeren Kollegen bei den täglichen Übungen im Gesange unterstützen und lehren können!

Vielleicht ist durch diesen Beschluß die „ars cantandi“ Carissimis entstanden und von einem dieser Gesangspräfekten nach der Rückkehr ins deutsche Vaterland bekannt geworden! Immerhin ist heutzutage der Gesangschor der braven und lieben Germaniker in der ewigen Stadt nach deutschen Begriffen der tüchtigste und kirchlichste — auch ohne Carissimi. Für alle geistlichen Seminare jedoch wäre die Einführung täglicher Gesangsübungen in Gruppen wieder sehr zu empfehlen, — aber nicht nach dem Mittagstische!

F. X. H.

Joseph Hanisch,
Domorganist in Regensburg.

Eine Lebensskizze mit Porträts von Hanisch und Schrems.

Im Gebete des Moses, (89. Ps.) „Domine, refugium factus es nobis“ ruft der „Mann Gottes“[1]): „Wir vollenden unsere Jahre, gleichwie einen Seufzer. Die Tage unserer Jahre in diesen sind siebzig Jahre; wenn aber mit Kräften, achtzig Jahre, und ihr Ungestüm ist Mühsal und Schmerz, denn schnell eilt es, und wir fliegen dahin.“

Achtzig Jahre und sieben Monate lebte der älteste Zeuge jener Bewegung für Verbesserung kirchenmusikalischer Verhältnisse und Zustände, welche von Regensburg ausging. Dreiundsechzig Jahre diente er, bescheiden und zurückgezogen, oft mit bitterer Not ringend, stets aber eifrig und hingebend bis zum letzten Atemzuge, mit jenen reichen Talenten, die ihm Gott verliehen hatte, der Kirche beim liturgischen Gottesdienste.

Joseph Hanisch wurde am 24. März 1812 in Regensburg geboren. Sein Vater Anton Hanisch war Choralist und Organist an der Collegiatstiftskirche U. L. Frau zur alten Kapelle und erteilte dem mit vorzüglichem Musiktalente begabten Knaben schon vom fünften Jahre an Unterricht in den Grundelementen der Musik und im Klavierspiel. Im neunten Jahre hatte der kleine Joseph bereits solche Kenntnisse sich erworben, daß er seinen vielbeschäftigten Vater bei den täglichen Conventualämtern zu vertreten imstande war, ja selbst Orgelunterricht erteilte.[2])

Als der praktische Arzt Dr. Karl Proske im Jahre 1823 nach Regensburg kam, um

[1]) Kap. 9 und 10 nach dem hebräischen Texte in Dr. Reischls Übersetzung. In der Vulgata lautet die Stelle: Anni nostri sicut aranea meditabuntur: dies annorum nostrorum in ipsis, septuaginta anni. Si autem in potentatibus, octoginta anni: et amplius eorum labor et dolor. Quoniam superposuit mansuetudo: et corripiemur.

[2]) In seiner gemütlichen Weise wußte er später köstlich zu erzählen, wie der Schüler seinen Lehrer auf die Kniee setzte, damit letzterer nicht zwischen Orgelstuhl und Klaviatur abgleiten konnte; das Honorar einer „Regensburger Knackwurst“ schien dem lehrenden Knaben eine hohe und hinreichende Belohnung zu sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ſich dem Studium der Theologie zu widmen, und von dem damaligen Biſchof Sailer am 11. April 1826 zum Prieſter geweiht worden war,[1]) nahm er ſich des 14jährigen Joſeph aufs väterlichſte an. Dr. Proske hatte als Vikar am genannten Kollegiatſtifte Gelegenheit, die reichen Anlagen des Knaben kennen zu lernen und ſuchte ſie durch regelmäßigen und anſtrengenden[2]) Unterricht in den Disziplinen der kirchlichen Tonkunſt auszubilden. Im Jahre 1828 vertauſchte Dr. Proske den Vikarsdienſt mit der Präſes- und Predigerſtelle an der Marianiſchen Kongregation und ſetzte den Unterricht aufs eifrigſte fort, indem er den Jüngling Haniſch auch mit humaniſtiſchen Kenntniſſen zu bereichern ſuchte.

Die muſikaliſchen Zuſtände auf den Kirchenchören Regensburgs waren damals wie überall, und wie an vielen Orten noch heutzutage[3]), weit entfernt von den erhabenen Idealen über Kirchenmuſik, welche Dr. Proske in der Seele trug, und in engeren Freundeskreiſen theoretiſch und praktiſch zu verbreiten ſtrebte.

Als nun im Jahre 1829 die Domorganiſtenſtelle zu Regensburg, nach dem Tode des P. Max Beck, eines Geiſtlichen aus dem ehemal. Kloſter Frauenzell, in Erledigung kam, ſuchte Dr. Proske dem 17jährigen Haniſch dieſe beſcheidene Funktion zu verſchaffen, was auch nach einer glänzend beſtandenen Prüfung des jungen Künſtlers gelang.

Als Biſchof Sailer am 28. Oktober 1829 den biſchöflichen Stuhl von Regensburg beſtiegen hatte, arbeitete Dr. Proske jenes Memoriale über die Kirchen-Muſik im Dome aus, welches den höchſten Beifall des kunſtſinnigen König Ludwig I., der 1825 den Thron beſtiegen hatte, fand, und aus dem nachfolgende Punkte[6]) ſtets wieder in Erinnerung gebracht zu werden verdienen: 1. „Alle Leiſtungen des Muſikchores, außer Stande, die erhabene Liturgie höherer Feſte, mit Würde und Geſchmack zu unterſtützen, ſind ſo beſchaffen, daß ſie ſelbſt bei der einfachen Feier der Sonn- und Wochentage für Sinn und Andacht aller Anweſenden höchſt ſtörend wirken und durch ihre planmäßige Schlechtigkeit und Zuchtloſigkeit zu einer öffentlichen Beſchimpfung der heiligen Orte ausarten.“ 2. „Der Muſikvorſtand, deſſen Leitung ein höchſt ungleichartiges, größtenteils zerſtreut wohnendes und lebendes Perſonale übergeben iſt, beſitzt bei unverwerflicher Einſicht und ſittlicher Individualität, keineswegs die erforderliche Kraft und praktiſche Tüchtigkeit, die vielartigen Beſtandteile zu einem geordneten Ganzen muſikaliſcher Aufführungen zu concentrieren.“ 3. „Am allerfühlbarſten wird die ganz vernachläßigte Heranbildung eines brauchbaren Sängerchors, als der eigentlichen Baſis einer wohlgeordneten Kirchenmuſik, wodurch allein der Hauptausdruck religiöſer Tonſtücke erreicht und zugleich einem gemiſchten Inſtrumentenchor das ſicherſte Gegengewicht geſetzt werden kann, wogegen im umgekehrten Falle die wechſelſeitige Unhalt-

[1]) Siehe die Biographie Dr. Proske's von Dr. Georg Jakob im Cäc.-Kal. 1877, S. 31—41.

[2]) J. Haniſch äußerte ſich in ſpäteren Jahren öfters, wie ihm bei den gelehrten Vorträgen des ernſten und ſtrengen Mannes, die manchmal bis in die Nacht hinein dauerten, die Augen zugefallen ſeien, und wie er mit aller Energie ſich aufraffte, um ſeinem Freunde und Wohlthäter nicht Schmerz zu bereiten.

[3]) Dr. Dom. Mettenleiter ſchildert ſie in ſeinem Lebensbilde von Dr. K. Proske (Regensburg 1868) und Joh. Georg Mettenleiter (1866). In letzterem Büchlein ſchreibt er S. 67: „Am vortrefflichſten aber war die Kirchenmuſik im Dome beſtellt. Die Domkapelle beſtand damals aus einem Organiſten, 1 Contrabaß, 1 Cello, 6 Sopran, 6 Alt, 4—6 Tenöre, 4—8 Bäſſe, 2—3 erſte Violinen, ebenſoviele zweite und Bratſchen, 1—2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Corni, 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Fagotten. Der Kapellmeiſter Schrems, (geboren 1815, ein ausgezeichneter Violiniſt und energiſcher, verſtändnisvoller Dirigent, ſeit Ende Dezbr. 1839 Domkapellmeiſter), ſtand an der erſten Violine und beherrſchte von da den ganzen Chor. Aufgeführt wurden, und zwar ausgezeichnet, unter ihm Beethovens Meſſe C; J. Haydns ſämtliche Meſſen; M. Haydns Grad., Offert., 2 Litaneien, Missa S. Ursulae; Mozarts faſt ſämtliche Kirchenkompoſitionen; Tomaſcheks Meſſen in Es und C und 2 Requiem; Etts 4 Requiem ꝛc.; Hummels Meſſen in B und Es; Preindls Veſpern, Meſſen, Offert.; Eiblers faſt alle Werke; Kalliwoda, Fr. Schneider, Aiblinger, Drobiſch, Schnabel, Hahn, Cherubinis 3 Meſſen, Requiem; Jomelli, Caldara, Caſali, Albrechtsberger, Vogler! Mit dem Jahre 1853 wandte ſich die Muſik dem Paleſtrinaſtyl zu, dem von da faſt ausſchließlich im Dome gehuldigt wird, und deſſen Werke wahrhafte Muſteraufführungen, wie ſie in gleicher Vollendung jetzt nicht leicht irgendwo zu hören ſind, erleben.“ Vgl. dazu Dr. Witts Leichenrede am Grabe von Joſ. Schrems, „Fl. Bl. für kath. K.-M.“ 1872, Nr. 11.

[6]) Nach Dr. Dom. Mettenleiter „Muſikgeſchichte der Stadt Regensburg —“ (1866), S. 157; vgl. dazu S. 158, ſowie die Mitteilungen über Organiſten, Orgel ꝛc. am Dome S. 123—127.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Joseph Hanisch.
Nach einer im März 1892 aufgenommenen Photographie.

barkeit der Vokal- und Instrumentalpartien in rettungslose Verwirrung geraten muß. Zur Herbildung eines solchen Sängerchores müßte vor allem geschritten werden. Der Vorstand müßte die Methode des Musik-Unterrichtes auf eine faßliche Vorschule und die haltbarste Praxis gründen, dabei das Mechanisch-Empirische, welches nur die Sinnlichkeit beschäftigt, den Geist aber träge macht, möglichst ausscheiden. Für die Würde und Wahrheit kirchlicher Musikvorträge ist nämlich nur darin alles Heil zu finden: daß die Gesanglehre mit überwiegendem Ernste betrieben und zu einer Reinheit, Fülle und Selbständigkeit in Ausübung gebracht wird, daß die oft lästige Stütze einer chaotischen Instrumentation nicht allen Geist und Ausdruck vertilgen könne."[7])

[7]) Die Errichtung einer großen Orgel, resp. die Versetzung der Orgel von Oberaltaich ist zugleich beantragt. „Dadurch würde der unermeßlichen Tempelhalle, in welcher man jetzt nur schwächliche Orgelstimmen von einem Seitenchor herab vernimmt, ein würdiges Hilfsmittel für erhöhte liturgische Feierlichkeit zugewendet."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

4. „Notwendig iſt die Anſchaffung neuerer Kirchen-Muſikalien ſtatt der vom Grafen Reiſach ſtammenden „veralteten ſchoflen Ladenhüter", ſolcher aus der neuern „und klaſſiſch ältern Literatur", welche unverkennbar und auch dem Nicht-Muſiker fühlbar von dem Geiſte des Heiligen und Kirchlichen durchprägt ſind, mit Ausſchluß alles deſſen, was wegen geiſtiger Gehaltloſigkeit, einſeitiger Technik, Luxus der Kunſtmittel, oder profaner Entſtellung kein würdiger Stoff für gottgeweihte Chöre im Heiligtum eines Tempels ſein kann, deſſen halbtauſendjähriges Beſtehen dann nur mit ſo vielen Zeichen der Zeit zum richtenden Wahrzeichen diente: daß höhere Andacht und Gottesfülle einer ganzen Vorzeit angehören, aber aus den Herzen der ſpäteren Zeitgenoſſen entſchwunden ſeien."

Dieſes Memoriale hatte ſo ſehr den Beifall derer, die es geleſen, gefunden, daß Proske einſtimmig eingeladen wurde, die darin angegebenen Grundlinien weiter zu ziehen, und zugleich die Mittel anzugeben, welche zur Herſtelluug einer dem Sinne Sr. Majeſtät des Königs und der Würde der Domkirche entſprechenden Chormuſik anzuwenden ſein würden. Die Antwort, welche Proske gab, in „deſſen Intelligenz und Begeiſterung die gegründetſte Hoffnung zur gänzlichen Reſtauration des Choralgeſanges gegeben, iſt mit ſeltener Sachkenntnis abgefaßt" und datiert vom 4. Oktober 1830.

Als Hauptbedingung ſetzt er darin: „Es werde der ganzen Disziplin der muſikaliſchen Gottesverehrung in hieſiger Kathedrale eine neue Begründung gegeben, d. i. im Innern ein neuer haltbarer Organismus geſchaffen und im äußern eine ſichere Baſis ausreichender materieller Kräfte für Erziehung und Beſtand derſelben gebildet." Als ſpezielle Bedingungen bezeichnet er: I. Freie Wirkſamkeit des Direktors der Dommuſik. II. Geſicherte Stütze von oben gegen jedes allgemeine Hindernis. III. Vorſchlagsrecht zur Anſtellung, Permutierung ꝛc. der nötigen Individuen. IV. Herſtellung eines Lokales für 15—18 Dompräbendiſten. V. Eine beſtimmte Summe zur Herſtellung eines techniſch abzuſchätzenden Äquivalents von Muſikalien-Vorräten, reparierten und neuen Inſtrumenten. VI. Einrichtung zwei ſymmetriſcher Muſikchöre im Dom mit je einer Orgel. Zu Nr. IV macht er folgende Anmerkungen: „Bei der großen Schwierigkeit, ausreichende Sing-Knaben-Kräfte zu gewinnen, da auch St. Emmeram und St. Paul ſolche brauchen, wäre ein großer Vorteil von der Verwendbarkeit eines Schullehrer-Seminars — um deſſen Errichtung wiederholt höchſten Ortes nachgeſucht worden iſt — zu erreichen. Gern wollte Referent darin die unentgeldliche Erteilung des geiſtlichen Muſik-Unterrichtes übernehmen, wenn dagegen die brauchbaren Individuen zur Dienſtleiſtung auf dem Domchore angehalten werden dürfen. Auch aus den ſchon beſtehenden Lehranſtalten hieſelbſt, namentlich den Volksſchulen, weit mehr noch von den Studienanſtalten des Gymnaſiums und Lyceums, könnte dann ein brauchbarer Perſonal-Zuwachs für den Domchor heranzuziehen ſein, wenn im Sinne der Allerhöchſten Verfügung vom 9. September 1830 „die allgemeine Einführung des Chorgeſanges und der Chormuſik in den königlichen Staaten betreffend", ein gründlicher Unterricht im Choralgeſange und kirchliche Vokalmuſik ernſtlich gefördert und dem dazu beſtellten Dirigenten der Zugang in genannte Unterrichtsanſtalten — mit vorzugsweiſem Einſchluſſe der Volksſchulen, um früh das reine Singorgan und das verborgene Muſiktalent entdecken und ausbilden zu können — amtlich geöffnet würde." Zu Nro. V bemerkt er: „Es dürfte ſehr billig ſein, die von mir — lediglich für dieſen Zweck — geſammelten, durchaus brauchbaren und auserleſenen, aber gleichfalls koſtbaren und — was von weit höherem und unkäuflichem Werte für den techniſchen Gebrauch iſt — ganz korrekten und mit allen Hilfsmitteln der Methodik für die Darſtellung mühſamſt eingerichteten Vorräte an Partituren und Stimmenauszügen in der Art zu übernehmen, daß ich verbunden wäre, für alle Erforderniſſe des liturgiſchen Jahres gediegene Muſikalien, gegen Entſchädigung der Anſchaffungskoſten an die Domkirche auszuliefern, wodurch wieder ein feſter Grund zur weitern Sammlung gelegt würde."[8])

[8]) Biſchof Sailer ſchrieb eigenhändig in den darüber 7. November 1830 an die Regierung geſchickten Vorſchlag: „In die vorſtehenden Wünſche und Bitten zur Begründung einer würdigen Kirchenmuſik in unſerm herrlichen Dome ſtimmt von ganzem Herzen, und mit feſter Zuverſicht auf die Gnade Sr. Majeſtät des Königs ein Joh. Mich. Sailer, Biſchof mppra."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein diesem Gutachten ähnliches Schreiben ist das dritte, das ich vor mir liegen habe, und welches Proske gelegentlich der definitiven Ablehnung der Chorregentie am Dome, zu welcher ihn König Ludwig I. bestimmt hatte, abgab. Es lautet also:

. . . „Untersagt mir meine neue Berufsthätigkeit sowohl als auch die Unbeharrlichkeit meiner Gesundheit den persönlichen Antritt der Chordirektion im Dom, so legt mir jedoch die gewissenhafteste Würdigung des königlichen Vertrauens und Willens die unabweisliche Pflicht ans Herz, zur Ausführung der erhabenen Absicht Sr. Majestät treu mitzuwirken und hierzu alle mir zu Gebote stehenden Hilfsmittel und Kräfte aufzuwenden. Bei vieljähriger Thätigkeit für diesen Zweck darf ich mir auch das Gedächtnis nicht versagen, auf dem Wege gründlicher Forschung im Gebiete der Kirchenmusik vorbereitend zu einer würdigen Anerkennung höherer Kunstgebilde und deren Wiedereinführung in das Heiligtum des Herrn beigetragen zu haben. Durch mühevolle Studien in den vorzüglichsten Kunstarchiven Deutschlands und Italiens gelangte ich zur Kenntnis und in den Besitz der genialsten Werke der Tonkunst aus alter und neuer Zeit; auf meist unbetretenen Bahnen erschloß sich mir die ganze Erhabenheit dieser Kunst, welche der Genius klassischer Vorzeit auf eine Höhe gestellt, welche das Reingeistige in Kunst und Religion begrenzt, und die Gleichstellung der vielverkannten Lyrik älterer Zeit mit den gepriesensten Gebilden der übrigen Künste außer allen Zweifel setzt. Selbstgeprüfte Auswahl und Übertragung der geistvollsten Tonschöpfungen aus ihren ersten und reinsten Quellen war mein unverrücktes Ziel und Streben, welchem ich unter den drückendsten Beschränkungen meiner äußerlichen Stellung und Gesundheit jedes materielle und geistige Opfer brachte, ja gerne auf jegliche Aussicht höheren Ansehens und Vorteils verzichtete, um den Zusammenhang meiner Thätigkeit festzuhalten, und alle Zeit und Kraft in ein Wirken zu konzentrieren, das bei dem fühlbaren Mangel leitender Vorarbeiten nur den Ausdauernden zum Ziele führt. Blieb ich auch von diesem Ziel einer gründlich historisch-erschöpfenden Würdigung der großen Erscheinungen eines Kunstgebietes, das als integrierender Teil des christlichen Gottesdienstes stets den Vorrang unter den Künsten behauptete, noch sehr entfernt, so hat doch bereits meine Sammlung klassischer Musikwerke sich zu einem sehr reichhaltigen und auserwählten Materialienschatze erhoben, dessen Gehalt bei den geistreichsten Männern des In- und Auslandes Anerkennung gefunden, und dessen sowohl litterarische und praktische Verwendung für die gottesdienstliche Kunst zu erwünschten Resultaten führen kann. Was ich mit diesen Hilfsmitteln zur Veredlung der Chormusik in der hiesigen Domkirche den allerhöchsten Intentionen gemäß beizutragen im stande bin, werde ich mit dem gewissenhaftesten Eifer darbieten, und zu würdiger Ausführung zu fördern suchen. . . . In meiner Stellung werde ich überhaupt jede Gelegenheit ergreifen, der möglichst schnellen Einführung einer veredelten Kirchenmusik, wie sie dem Geiste unserer heiligen Religion und dem erhabenen Willen Seiner Majestät unsers frommen und weisesten Königs geziemt, überall nach Pflicht und Treue förderlich zu sein." —

Leider fand dieses schöne und edle Streben des begeisterten Mannes nicht gleich jene warme Aufnahme und Unterstützung, die die heilige Sache, welcher es galt, doch so sehr verdient hätte.

Unterdessen hatte König Ludwig I. dem Dr. K. Proske 1830 ein Kanonikat an der alten Kapelle übertragen, mit der ausgesprochenen Absicht, dem hochgeschätzten Manne Muße zu gewähren, um seine Studien und Pläne für Reform der katholischen Kirchen-Musik ins Werk umzusetzen. Unter den Mitteln, welche Proske für diese Reform wählte, waren besonders musikalische Übungen und Produktionen, zu denen er meist in seiner Wohnung die Elite der musikalischen Bevölkerung Regensburgs um sich versammelte; auch Regierungspräsident H. v. Schenk öffnete für diese Übungen sein Haus.

„Um die Zwischenpausen mit leichter Musik auszufüllen, spielten Dr. Proske und Joseph Hanisch für zwei Flügel Concerte von Beethoven, Mozart u. s. w., Nokturnen von Field u. A., welche er eigens zu diesem Zwecke für zwei Klaviere arrangierte.[9]) Diesen vorbereitenden Arbeiten folgten die drei Reisen Proskes nach

[9]) Dr. Dom. Mettenleiter im Lebensbilde von Proske. S. 25.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Italien, 1. 1834 nach Rom und Neapel über St. Gallen, Mailand u. s. w., 2. 1837 nach Bologna, Florenz, 3. 1838 nach Venedig. Bei der ersten Reise, welche Dr. Proske am 9. August 1834 antrat, war er vom Wunsche beseelt, den 22jährigen Domorganisten als Begleiter und Helfer bei sich zu sehen. Schon von Sankt Gallen aus schrieb er am 17. Aug. 1834 nach Regensburg: „Zum Troste bitte ich, dem lieben Hanisch zu sagen, daß Anstalt getroffen ist, den bewußten Codex des hl. Gregor vollständig und genau für mich zu copieren.“[10])

Am 12. Okt. 1834 schrieb er aus Rom: „Hanisch könnte wohl mit dem Herrn von Melhem hieher kommen; ich könnte ihn sehr gut brauchen. Vor den hiesigen Organisten braucht er den Hut nicht zu rücken: aber beten soll er, daß sie sich bekehren...“[11])

Das glänzendste Zeugnis des Vertrauens jedoch, welches Proske dem jungen Hanisch schenkte, findet sich in einem Briefe, den Dr. Proske am 2. Febr. 1835 aus Rom absendete, und dessen Inhalt teilweise veröffentlicht ist.[12])

„An Herrn Joseph Hanisch. Lieber Freund! Was ich Ihnen hier mitteile, scheint mir mit den Ratschlüssen Gottes über die Schicksale ihres inneren und äußeren Lebens in der allernächsten Verbindung zu stehen.“

„Sie kennen den Zweck meines hiesigen Aufenthaltes, jedoch haben Sie über Wahl und Fortgang meiner Arbeiten noch nichts Näheres erfahren, weil ich mir vorgenommen hatte, stille fortzuarbeiten; und auch würde ich davon nichts spezielles angeben, wäre nicht ein dringendes Motiv eingetreten, das, ohne in den entferntesten Beziehungen zu meinen früheren Absichten und Berechnungen zu stehen, in diesen Tagen zur reiflichen Beratung gekommen ist.“

Nachdem Proske die (bei Mettenleiter l. c. S. 163 befindliche) Schilderung der reichen Schätze in kurzen Zügen vollendet, fährt er fort:

„Daraus sehen Sie, wie nötig es ist, selbst zu suchen. Die Masse des Herrlichen, überall selbst in Rom völlig Unbekannten und dem nahen Untergange preisgegebenen, steht mit meiner Kraft und Zeit in keinem Verhältnisse. Unser hiesiger Herr Gesandte riet mir mehrmals, mich um Hilfeleistung umzusehen, jedoch ist diese selbst mit großem Kostenaufwande zu erlangen, unmöglich. Nach öfterer Beratung hierüber schlug ich dem Herrn Grafen vor, Ihre Herkunft zu bewirken. Mit edelmütigster Bereitwilligkeit ging derselbe in meinen Vorschlag ein und verwendete sich zugleich bei dem Kronprinzen Kgl. Hoheit, Höchstwelcher sich gegenwärtig in Wien befindet, damit Ihnen eine gnädigste Reiseunterstützung gewährt werde; und ich schrieb gleichzeitig an Herrn geistlichen Rat Hauber, daß er die Sache Sr. Königl. Hoheit empfehlen möchte. Auch wird der Herr Gesandte an den Herrn Bischof wegen ihres Urlaubes schreiben.“

„Es ist zwar ungewiß, ob der Kronprinz die vorgetragene Bitte gewährt, im günstigsten Falle aber zu wünschen, daß die Ausführung auf das schleunigste geschieht, so zwar, daß Sie, wo nur immer möglich, vor der heiligen Woche hier eintreffen, welches die lehrreichste Zeit der musikalischen Liturgie ist. Die Zeit ihres Urlaubes dürfte sich auf kein volles Jahr erstrecken.“

[10]) Mettenleiter l. c. S. 30; die Excerpte aus den Tagebüchern Proske's sind von Mettenleiter in „Musikgeschichte der Stadt Regensburg“ ziemlich mangelhaft und ungeordnet abgedruckt.

[11]) Über seine kirchenmus. Eindrücke bemerkt er, (Mettenleiter, Proske's Lebensbild, S. 28:) 1) Wieder ein oberflächlicher Organist ohne Religions- und Kunstgefühl. 2) Warum bildet man keine Sopranstimmen. Auch hier sah ich eine Schar junger Klerikalzöglinge, die nötigen Falles dazu verwendet werden könnten, so daß man nicht genötigt wäre, alte Kompositionen zu verstümmeln und Neueres diesem Mangel anzupassen. 3) Warum unterdrückt man den Gesang durch ein betäubendes Orgelspiel, da die Chöre der älteren Musik in sich vollständig, gehaltvoll und wirksam genug sind, daß jede Begleitung nur als vorsichtige Unterstützung geduldet werden darf. Darf der Soufleur den Dialog überschreien? Es gibt kaum für solche Trägheit und Geschmacklosigkeit einen Namen. 4) Warum geschieht dies alles im Angesichte derer, welche der übrigen Christenheit das Vorbild einer in allen Teilen reinen und edlen Gottesverehrung zu bewahren haben? Mit Beobachtung des Buchstabens (wirklich hört man in St. Peter großenteils contrapunktischen Gesang, und außer der Orgel keine Instrumentalbegleitung), wo der erschlaffte, in profaner Sinnlichkeit gebundene Geist doch überall durchblickt, ist wenig geholfen; und ist es dann zu wundern, wenn jeder treibt, was ihm in seiner Lage unverwehrt ist, oder wenn dem Streben zum Besseren tausend Hindernisse in den Weg treten?... **Praecepta volant exempla trahunt.**...

[12]) In Mettenleiters „Musikgeschichte von Regensburg“ S. 163. Einleitung und Adresse fehlen; auch irrt Mettenleiter, wenn er bemerkt (S. 161), Proske habe diesen Brief „nach seiner Rückkehr von Italien geschrieben“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Perſönliche Schwierigkeiten dürfen Sie mir nicht machen. Wegen der italieniſchen Sprache können Sie außer Sorge ſein. Mit etwas Latein und Italieniſch helfen Sie ſich bis Rom, und hier erlernen Sie ſpielend das Nötige. Eine Grammatik und ein Taſchenlexikon mögen Sie bei ſich führen. Was Sie hier zu thun haben, geht mehr durch die Augen, Ohren und Hände als durch den Mund — ausgenommen das Eſſen. Größer möchten die amtlichen Hinderniſſe ſein. Jedoch rate ich Ihnen, hierin alles aufzubieten, und durch Hrn. Bieringer, Herrn Meyer und andere Ihre Vertretung ſo gut als möglich zu arrangieren. Was unſer Seminar betrifft, ſo geht mir freilich ein Stich durchs Herz: und zwar weniger wegen der Zöglinge, als wegen des geliebten Vorſtandes. Aber was vermag nicht die Freundſchaft!“ — —

„Bedenken Sie alles, beraten Sie es mit Gott — entſchließen Sie ſich ſodann und ſchreiten Sie eiligſt zur Ausführung! Was Sie hier finden, können ſie ſelbſt in Momenten heiligſter Kunſtbegeiſterung kaum ahnen. Ihr ganzes Leben wird von dieſer Unternehmung die heiligſten Früchte tragen. Beten Sie, daß Gott die Sache zu ihrem Heile leite.“

Haniſch kam im Monat Mai 1835 nach Rom und arbeitete mit Proske, der von Februar bis Mitte Mai in Neapel geweilt hatte, mit bewunderswertem Fleiße in römiſchen Archiven und Bibliotheken, um aus den Handſchriften und Drucken die Werke alter Meiſter in Partitur zu bringen. Viele hundert von der ſicheren und kräftigen Hand des Joſ. Haniſch gefertigte Partituren der Proske'ſchen Bibliothek geben Zeugnis von den mühevollen und angeſtrengten Arbeiten, welche er im Auftrage ſeines Gönners und Freundes in Rom und Aſſiſi vollendet hat; erſt im Januar 1836 kehrten beide wieder nach Regensburg zurück.

Gerne und oft erzählte J. Haniſch noch im hohen Greiſenalter von den Eindrücken in Italien, beſonders in Rom, wo er durch Dr. Proske Peter v. Cornelius, Overbek, Thorwaldſen, den bayer. Geſandten Grafen von Spaur, die Künſtler Veit, Koch u. a. als „Nazarener“ bezeichnete Männer kennen gelernt hatte.

Während Joſ. Haniſch in Rom weilte, ſtarb ſein Vater Anton am 9. Sept. 1835, und Joſeph übernahm zu ſeinen wenigen Funktionen an der Kathedrale auch den Organiſtendienſt an der alten Kapelle vom 22. Febr. 1836 bis 27. Sept. 1840, verkehrte alſo auch dienſtlich mit dem von Dr. Proske am 6. Okt. 1839 von Öttingen an die Stiftskirche nach Regensburg berufenen Chorregenten Joh. Georg Mettenleiter. (S. deſſen Biogr. und Porträt in Cäc.-Cal. 1878, S. 2—7.)

Die kgl. Entſchließung auf das oben erwähnte Memoriale Dr. Proske's, die Domchormuſik betreff., erfolgte erſt im Jahre 1838 und lautete: „Se. Majeſtät (König Ludwig I.) haben auszuſprechen geruht, daß in dem ſeinem urſprünglichen reinen Bauſtile vollſtändig zurückgegebenen Dome zu Regensburg nur der Choralgeſang mit oder ohne Begleitung der Orgel ſtattfinden möge, und daß die hiernach erforderliche Umgeſtaltung der Dommuſik durch das vereinte Zuſammenwirken des Muſikdirektors unter dem Beiſtande und Rate Proske's und unter Mitwirkung des Domdechants Diepenbrock (nachmals Fürſtbiſchof von Breslau), der mit Proske ganz „übereinſtimme“, herbeigeführt werden ſoll.“

Dieſer Muſikdirektor war Prieſter Joſ. Schrems (geb. am 5. Oktober 1815 zu Warmenſteinach, Diözeſe Regensburg, zum Prieſter geweiht am 5. Oktober 1838), der nach dem Tode von Joſ. Deiſcher[13]) (3. Dez. 1839) die Leitung des Domchores am 24. Dezember des gleichen Jahres übernommen hat, aber erſt mit dem Jahre 1853 in die Lage kam, auf die Ideen Dr. Proskes und die Wünſche König Ludwigs einzugehen.[14])

Infolge der Reſtauration des Domes durch König Ludwig I. war die auf einem Balkon außerhalb des Chores ſeit 1775 angebrachte Orgel im Jahre 1839 hinter den Hochaltar verlegt worden. Auf dem Balkon, der bei jeder größeren Feſtlichkeit geſtützt werden mußte, hatte Joſ. Haniſch eifrig und geduldig eine Orgel mit 16 Re-

[13]) Siehe Dr. Witts Leichenrede in „Fl. Bl. f. k. K.-M.“ 1872, Nr. 11. Joſ. Schrems legte ſeine Funktion im Aug. 1871 nieder, ſtarb jedoch bereits am 25. Okt. 1872. Schreiber dieſer Zeilen war ſein Nachfolger bis Auguſt 1882. Nach ihm leiteten die Prieſter Ign. Mitterer und Max Rauſcher, ſeit 1891 Fr. X. Engelhart den hieſigen Domchor.

[14]) Joſ. Haniſch hatte unter Domkapellmeiſter Wenzeslaus Cavallo, der 1834 penſioniert wurde, ſeine Funktion als Domorganiſt begonnen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gistern gespielt; die neue, von dem geb. Hamburger Joh. Heinßen gebaute hatte aber keine größere Stimmenzahl. Hanisch wußte sie jedoch 53 Jahre mit solchem Geschick und Geschmack auszubeuten und zu registrieren, daß der Uneingeweihte ein zweimanualiges Werk zu hören wähnte; durch geschickte Verdoppelungen und Vollgriffe bewirkte er eine bedeutende Kraft und Klangfülle, wenn das Gotteshaus nicht sehr stark mit Menschen besetzt war.

Die Beziehungen zwischen Hanisch und Dr. Proske erkalteten allmählich,[15]) besonders seitdem J. G. Mettenleiter, welcher mit Feuereifer, verzehrender Energie und hingebenster Selbstverleugnung auf die Intentionen des strengen Kanonikus Dr. Proske von 1839 bis zu seinem am 6. Okt. 1858 erfolgten Tode eingegangen war, den Gedanken und Wünschen des reformierenden Meisters mit Erfolg entgegenkam.

Dem in Entbehrungen und gedrückten Verhältnissen aufgewachsenen Herrn Hanisch waren auch, wie er selbst wiederholt mit rührender Bescheidenheit versicherte, nicht jene Gaben verliehen, welche zu einem Dirigenten und Agitator nötig sind; er war glücklich und zufrieden, wenn er dienen konnte, und sein Orgelspiel wurde um so wärmer, innerlicher und hinreißender, je weniger er sich von Zuhörern umgeben wußte. Übrigens hat Hr. Hanisch dem Manne, der ihn als Knaben fast ganz in sein Haus aufgenommen hatte, so daß ein Verhältnis wie zwischen Vater und Sohn entstand, stets als seinem größten Wohlthäter und Lehrer die edelsten Gefühle der Hochachtung und wärmsten Worte der Dankbarkeit geweiht.

Bis zum Jahre 1853 lebte Hr. Hanisch allein, vollauf beschäftigt mit Musikunterricht im fürstl. Hause von Thurn und Taxis, sowie in den höchsten und besten Familien der ehemal. Reichsstadt Regensburg. Im reifen Alter von 41 Jahren wählte er sich Fräulein Sophie Burgartz, Tochter des städtischen Werkmeisters Franz Ser. Burgartz, zur Lebensgefährtin. Aus der glücklichen Ehe sind acht Kinder hervorgegangen, von denen vier (2 Söhne und 2 Töchter) noch leben und am Grabe des geliebten Vaters standen. Die silberne Hochzeit fand im engsten Freundeskreise 1878 statt, die teuere Gattin wurde dem Meister am 9. März 1881 durch den Tod entrissen.

Nach dem Tode von J. G. Mettenleiter übernahm Hanisch bis zu seinem 70. Lebensjahre die Leitung des vom ersteren gegründeten Oratorienvereins; auch war er über 30 Jahre Dirigent des Regensburger „Liederkranzes", dessen bekannte und beliebte Sammlung von Männerchören durch ihn redigiert worden ist.

Im Jahre 1866 wurde der Kirchendienst in der Dompfarrkirche Niedermünster, der bis dahin vom Domchor aus versehen werden mußte, ganz dem Domorganisten übergeben, wodurch die Stellung des Herrn Hanisch um etwa 500 Mark jährlich verbessert werden konnte.[16])

Seit Gründung der Kirchenmusikschule (1875) erteilte Domorganist Jos. Hanisch den Orgelunterricht an die HH. Eleven, bis ihn (1890) die Beschwerden des Alters zwangen, diese ihm und den zahlreichen Schülern liebgewordenen Stunden aufzugeben. Die in allen Weltteilen und Ländern zerstreuten Schüler des Künstlers erinnern sich mit Anhänglichkeit und Begeisterung an den einfachen, bescheidenen, fast schüchternen Mann, der ihnen in Kirche und Schule ein nachahmenswertes Muster und Beispiel für das Orgelspiel, wie es der katholischen Liturgie entspricht, und doch den Anforderungen der Kunst im höchsten Grade genügt, geboten hat.

Eine reiche, aber geordnete Phantasie, die Gabe, in allen Stilgattungen sich rasch zurechtzufinden und seine Gedanken dem vorzubereitenden oder gesungenen Tonstücke anzupassen, die Gewohnheit, in den kleinsten, kürzesten und einfachsten Kadenzen, Zwischenspielen und Modulationen stets das Gewöhnliche und Handwerksmäßige vermeidend, durch überraschende Imitationen, Vorhalte, Harmoniewendungen mit Geschmack und Geist zu improvisieren, die Kunstfertigkeit, jedem beliebigen Thema in charakteristischen Variationen neue und interessante Seiten abzugewinnen, ohne zu

[15]) Die Behauptung von Dr. Dom. Mettenleiter in Biogr. Proskes l. c., S. 36: „Zuletzt trat eine Erkältung ein, die bis zur Entfremdung und Trennung führte" — steht mit dem Thatbestande nicht im Einklang.

[16]) Vom Dome bezieht der Organist zu seiner freien Wohnung 1000 Mk. für etwa 180 Dienststunden jährlich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Joſeph Schrems.
Nach einer Photographie vom Jahre 1869.

ſtocken, zu ermüden oder vom Gedanken abzuſchweifen — waren Talente, welche Joſ. Haniſch von Gott im Keime erhalten, aber durch Ausdauer, Fleiß und ohne jeden Künſtlerſtolz, ja mit beſchämender Selbſtloſigkeit und Beſcheidenheit, ausgebildet und geübt hat.

Einer ſeiner Schüler, Herr Joh. Ev. Singenberger, Präſident des nordamerikan. Cäcilienvereins und Redakteur der „Cäcilia“ (St. Francis-Wiscounſin) ſchrieb 1891, 18. Jahrg. Nr. 1 folgende ſehr richtige Sätze über J. Haniſch: „Hr. Haniſch iſt als geiſtvoller Kirchenkomponiſt bekannt, aber größer noch iſt er als kirchlicher Organiſt, ſpeziell als katholiſcher Organiſt ſicher unübertroffen. Seine unvergleichliche Gewandtheit im thematiſchen Spiele, ſeine Klarheit im Vortrag, ſeine Vertrautheit in den alten Kirchentonarten laſſen ihn jederzeit Präludien improviſieren, die an Geiſt und korrekter Form geradezu muſterhaft ſind. Ich betrachte Haniſch als das Muſter eines Organiſten für den liturgiſchen Gottesdienſt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Effekthaſcherei iſt ihm ferne, und könnte ihm eine ſolche auf der herzlich ſchlechten einmanualigen Domorgel auch nichts helfen. Und doch, wer immer beim Gottesdienſte im Dome in Regensburg ſein Orgelſpiel hört, bewundert den Meiſter; man glaubt eine Orgel von 2 Manualen zu hören. Dieſe friſche und fließende Stimmbewegung, dieſer Wechſel in Harmonie und Rhythmus, dieſe geiſt- und gemütvolle Erfindung und Verwendung der Motive, verbunden mit einer natürlichen, gewandten Regiſtrierung, im engſten Anſchluſſe an die betr. liturgiſchen Geſänge, bilden die Vorzüge unſeres Meiſters, eines wirklichen Beherrſchers der Königin der Inſtrumente."

Von den Kompoſitionen des Herrn Haniſch enthält der Cäcilienvereinskatalog 25 ſelbſtſtändige Kompoſitionen[17]) und mehrere Beiträge für muſikaliſche Sammelwerke. Zu dieſen Arbeiten iſt beſonders noch die wertvolle Orgelbegleitung für das offizielle Graduale und Vesperale Romanum zu rechnen,[18]) in welcher Haniſch mit Meiſter-

[17]) Cantus sacri, ad IV Stationes S. Evangeliorum in Sol. Corp. Christi pro 4 v. Op. 1. Verlagshandlung (vorm. Manz) in Regensburg. 12 Ngr.

6 latein. Predigtgeſänge (Veni creator spiritus) 4ſt. m. O. ad lib. 2. Aufl. Pr. 1 ℳ 40 ₰. St. à 20 ₰. Coppenrath in Regensburg.

Missa Auxilium Christianorum. 4 v. c. O. m. Gr. (Benedicta es tu) u. Offert. (Ave Maria). Benziger in Einſiedeln. Pr. 1 Thlr. 12 Sgr. = 2 fl. 15 kr.

2 lat. Meſſen Laudate dominum u. De immaculata conceptione f. 1 T., 2 B. u. O. ad lib. Pr. zu beiden Meſſen 2 ℳ 80 ₰. St. à 20 ₰. C. in R.

Collectio Cantionum Sacrarum ad 4, 5 et 6 v. et O. Puſtet in Regensburg. Pr. 1 ℳ 80 ₰. St. 90 ₰ enthält folgende Geſänge:

Asperges me 4 et 5 v. Hæc est præclarum vas 4 v. Ecce sacerdos magnus 4, 5 et 6 v. Veni Sancte Spiritus 4 v. Qui sedes Domine 6 v. Pange lingua in F dur 4 v.

Missa pro Def. cum Resp. Libera me, Domine, ad 3 v. æqu. T., B. I. et II. c. O. et 2 Tromb. ad lib. P. in R. Pr. 3 ℳ. St. 1 ℳ.

5 Hymnen zur Fronleichnamsprozeſſion f. 4ſt. Ch. m. 4 Bl.-Inſtr. C. in R. Pr. 1 ℳ. St. à 10 ₰. Bl.-St. zuſ. 30 ₰.

Org. com. ad Hymnos vesp. P. in R. 2 ℳ 40 ₰.

Op. 20. 1. Missa i. h. B. M. V. ad 2 v. c. O. vel Harm. 4. Aufl. Seiling in München. P. 1 ℳ. Stimmen à 20 ₰.

Op. 51. 4 Antiph. Mar. ad 2 v. c. O. vel Harm. 4. Aufl. S. in M. Pr. 1 ℳ. St. à 20 ₰

2 Missa i. h. S. Sophiæ etc. f. 2 gl. St. C. u. A. od. T. u. B. m. O. Op. 22. S. in M. P. u. St. 1 ℳ 40 ₰.

Op. 11. VIII Pange lingua f. 4ſt. Tenor ad lib.) Ch. m. od. o. O. f. Landch. C. in R. P. 60 ₰. St. à 20 ₰.

Missa Omnis spiritus laudet Dominum f. 3 gl. St. (T. u. B.) m. O. Op. 10. B. in C. P. u. St. 2 ℳ 80 ₰. St. 40 ₰.

81 Cadenzen in allen Dur- und Moll-Tonarten (jede Tonart in 3 Lagen und ſieben 3-, 4- u. 5ſt. Präludien f. O. Op. XVI. B. in C. Pr. 2 Fr. = 1 ℳ 60 ₰.

Op. 26. Missa pro def. ad 4 v. c. O. ad lib. P. in R. Pr. 1 ℳ 20 ₰. St. 40 ₰.

Transpositiones harmonicæ pro Organo ad Responsoria Missæ ac Vesperarum, ad Tonos Psalmorum et Magnificat necnon ad Hymnos Te Deum, Pange lingua et Veni Creator secundum Cantum Romanum authenticum. P. in R. Pr. 1 ℳ 60 ₰. In ½ Chagrinband 2 ℳ 40 ₰.

30 Pange lingua, III et IV v. vir. P. in R. P. 1 ℳ 60 ₰. St. in 3 Heften à 40 ℳ. 1 ℳ 20 ₰.

2 Predigtgeſänge (Veni sancte Spiritus, Veni sancte Spiritus et emitte cœlitus) für 2 C. und A. (B. ad lib.) u. O. od. Harm. Op. 28. 4. Aufl. Seil. in M. Pr. 1 ℳ. St. 1 ℳ.

2 Herz Jeſu-Lieder u. 1 Marienlied, nebſt Graduale i. f. Ss. Cordis Jesu. Erſtere 3 f. C. und A. mit O. od. Harm. (4ſt.); letzteres f. C. A., T. u. B. Op. 30. Seil. in M. 1 ℳ. Singſtim. 1 ℳ.

Auferſtehungs-Chor Aurora cœlum purpurat f. C., A., T. B. m. O. u. 4 Poſ. (ad lib.) Op. 31. Seil. in M. P. 80 ₰. Singſt. 1 ℳ. Inſtrſt. 40 ₰.

Auferſtehungslied über die Choralmelodie Surrexit Dominus vere f. C. u. Alt mit O., bei ſtärkerem oder auch 4ſt. Chor (T. u. B.) mit 4 Poſ. Op. 27. Seil. in M. P. 1 ℳ. Singſt. 80 ₰. Inſtrſtn. 40 ₰.

Missa IV. i. h. s. Dorotheæ ad II v. c. O. vel Harm. Op. 24. Seil. in M. P. 1 ℳ. St. 20 ₰.

Missa III. i. hon. s. Josephi ad 3 v. c. O. vel Harm. Op. 23. Seil. in M. P. 1 ℳ. St. 20 ₰.

100 3- und 4ſt. Orgelpräludien über Original- und Choral-Motive. Op. 32. Schwann in Düſſeldorf. Pr. 3 ℳ.

Hymnus Te Deum laudamus f. 4ſt. gem. Chor (m. Solo oder Halbch.) m. O. (u. 4 Poſ. ad lib.) Sch. in D. P. 1 ℳ 50 ₰. St. 15 ₰. Inſtrſt. à 8 ₰.

Ferners Beiträge in: Cantus sacri (Witt) 2. H., Offertorien f. d. g. J. (Witt). 1. T. Liber Motetorum (Stehle), Orgelbuch zum Alleluja, ſowie zu den Mohr'ſchen Büchern, Singenbergers „Cäcilia" und Terrabugio's Cantica liturgica, St. Gregorius M. (Eppink), Übungsbuch 1. (Kewitſch.), Vade mecum (Kewitſch)., 1. u. 2. T.

[18]) Die Orgelbegleitung der Hymnen, des Completorium, der Transpositiones harmonicæ und des Ordinarium Missæ ſind als Auszüge aus dieſen beiden Hauptwerken zu betrachten. Die Orgelbegleitung zu den zwanzig Choralcredo von Ludwig Viadana iſt eigens zu nennen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schaft die harmonische Umkleidung der diatonischen Gesänge in den mannigfaltigsten Formen besorgt hat.

Viele seiner Werke sind noch unediert, besonders die mit Orchester, sowie jene speziell für Zwecke der Domkirche verfaßten kleineren Antiphonen und Responsorien z. B. Jam non dicam vos zur Priesterweihe, Hæc est præclarum vas, ein Weihegesang an die allerseligste Jungfrau, der ex voto seit Jahrhunderten am Dome nach dem letzten Evangelium an jedem Sonntage vorgeschrieben ist.

Die Choralmelodie über diesen Text zu begleiten, war die letzte Thätigkeit des Domorganisten J. Hanisch am Sonntag den neunten Oktober, an welchem beim Hochamt das Fest „Ss. Dionysii Episcopi, Patroni Ratisbonensis, et Sociorum Mart. Dupl. majus" gefeiert wurde.

Die Lokalblätter berichteten am folgenden Tag: „Nach dem Hochamte am neunten Oktober verschied plötzlich infolge Herzschlages Herr Domorganist Jos. Hanisch in einem Alter von 80 Jahren. Derselbe war 63 Jahre an der hiesigen Kathedrale in Aktivität und versah seine Stelle in anerkannt künstlerischer Weise. Der Domchor verliert hiedurch eine äußerst tüchtige Stütze und schwer ersetzbare Kraft. Sein Spiel war heute so frisch und lebendig wie immer: die marianische Antiphon Hæc est præclarum vas begleitete er noch mit der gewohnten Meisterschaft. Möge ihm die liebe Muttergottes eine Viertelstunde darauf eine mächtige Fürsprecherin und Helferin gewesen sein! 63 Jahre lang versah er unter vier Bischöfen und sechs Domkapellmeistern mit größter Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit die Stelle als Domorganist. Das reiche Talent des Verstorbenen, unterstützt von einer eminenten Technik, erhielt eine streng solide Grundlage unter Führung des † Kanonikus Dr. Karl Proske und entwickelte sich zu jener Eigenartigkeit des Orgelspieles, welche von allen Kennern als einzig in ihrer Art bewundert wurde. Die wenigsten seiner Hörer ahnten wohl, daß ihm im hohen Dome hier eine Orgel von nur sechzehn klingenden Stimmen zu Gebote stand. Er komponierte viele kirchliche Werke und hat besonders durch die Bearbeitung des Orgelbuches zum Graduale und Vesperale Romanum seinem Namen in der alten und neuen Welt ein bleibendes Denkmal gesetzt. Mit ihm schied ein Mann, dessen Name mit der Regeneration der Kirchenmusik vom Anfange an enge verknüpft war. R. I. P."[18])

[18]) Am 11. Oktober schrieb ein sehr tüchtiger Lehrer und Musiker im „Regensburger Morgenblatt" die pietätvollen Worte (am Begräbnistage): Unser Hanisch ist nicht mehr. Da sagt man immer, Träume seien Schäume. Das mag in vielen Fällen, sogar in den meisten zutreffen. Gewiß ist aber auch, daß wir manchmal von einem Ereignisse, besonders wenn es so ganz unerwartet vor unsere Seele tritt, so ergriffen werden, daß uns unsere Phantasie auch noch nachts im Schlafe etwas davon wiederspiegelt. Schreiber dieses stand zu unserm leider so plötzlich dahingeschiedenen Meister sonst in keiner näheren Beziehung, als daß er, so oft es ihm möglich war, Gelegenheit suchte, den himmlischen Weisen des merkwürdigen, so hoch begabten Mannes zu lauschen, welche derselbe unserer Domorgel zu entlocken wußte. Einigemale hatte ich auch Gelegenheit, das stille und doch wieder so vornehme Wirken unseres Meisters zu beobachten. Da gab es trotz der tiefen Siebziger kein Zittern und kein Zagen, keinen Schlendrian; immer derselbe heilige Ernst, wie es der heiligen Stätte seiner Wirksamkeit geziemt; Konsequenz im vollsten Sinne des Wortes. Mit welcher Frische, welchem Feuer wurde da besonders der so herrliche, uralte und doch ewig neue gregorianische Gesang von ihm begleitet! — Wie freuten wir uns immer gerade auf diese Gesänge: **Introitus, Graduale, Communio**, und wurden inzwischen auch die herrlichsten 4—8stim. Chöre unserer Altmeister: Palestrina ꝛc. meisterhaft zur Geltung gebracht! — Ein anderer Meister, unser Hanisch, spann den Faden weiter, d. h. spielte auf der Orgel im gleichen Stile fort, den er soeben gehört. Und gerade das muß als ein ganz besonderer Vorzug von ihm gerühmt werden: er verstand es in geradezu eminenter Weise, sich jedem Stile anzupassen, die schönsten eben gehörten Melodien rasch aufzugreifen und als Motive für seine Vor- und Nachspiele wieder zu verwerten. So erinnern wir uns, daß er vor Jahren (1887) nach einem Pange lingua während einer Prozession so wunderschön spielte, daß uns diese heiligen Weisen heute noch nachklingen. Überhaupt hatte sein Spiel das Charakteristische, daß man immer glauben mochte, man höre die Harmonien der seligen Geisterwelt. Ja, unser Hanisch war ein ganzer Meister auf der Orgel und wird wohl in dieser Beziehung schwer zu ersetzen sein. Manchmal traf es sich auch, mit ihm bei einem Glase Wein — und wer hätte dem hochbetagten Meister nicht ein solches aufrichtig gegönnt, damit er sich einigermaßen bei Kräften erhalte — ein Stündchen zu plaudern. Wie gerne erzählte er da von seiner italienischen Reise, welche er mit dem so verdienstvollen Reformator unserer Kirchenmusik, Dr. Proske, gemacht, seinem Aufenthalt in Rom und seinem beschwerlichen Wirken, worunter seine Sehkraft so sehr gelitten! Wie habe ich dabei seine körperliche wie geistige Elastizität bewundert: Unwillkürlich mußte ich da denken und wünschen, daß doch dem bescheidenen Meister ein volles Säkulum als Lebensalter beschieden sein möchte! Doch es

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schreiber dieser Zeilen, welcher mit dem Verstorbenen seit mehr als zwanzig Jahren, als Domkapellmeister (1871—1882) und als Leiter der K.-M.-Sch., im innigsten Verkehre und in den freundschaftlichsten Beziehungen gestanden hat, befand sich am 9. Oktober auf der Rückreise von Trier in Limburg a. L. Seine Gedanken waren im Augenblicke des Hinscheidens von Hanisch eben mit dem Regensburger Domorganisten beschäftigt und gipfelten im Wunsche, statt des trägen, von der Orgel mit Mühe gezogenen Volksgesanges beim levitierten Hochamt in den bezaubernden Hallen des romanischen Gotteshauses der Bischofsstadt Limburg eine lateinische Messe und H. Hanisch auf der trefflichen Orgel (s. deren Geschichte und Beschreibung im K. M. Jahrbuch 1892, S. 104) spielen zu hören. Durch einen glücklichen Zufall kam er noch zu rechter Zeit in Regensburg an, um den bescheidenen Meister des katholischen Orgelspieles im Sarge zu sehen und seine irdischen Überreste zum Grabe zu begleiten. Der verstärkte Domchor trug unter Leitung des HH. Domkapellmeisters Fr. X. Engelhart das De profundis und Miserere von Jos. Hanisch, Benedictus (6stimm.) und, nach der kirchlichen Funktion, ein 4stimm. deutsches Grablied von Mich. Haller vor. Am 12. fand der Trauergottesdienst in der Dompfarrkirche zu Niedermünster statt, wobei der gleiche Chor das 4stimm. Requiem mit Orgelbegleitung von Ign. Mitterer sang.

Die nie rastende Zeit verkündet: „Er ist gewesen, sein Leib im Verwesen" — doch unvergessen bleibt seinen Zeitgenossen des großen Meisters liturgisches Orgelspiel. Den beiden Dahingeschiedenen jedoch, deren Züge diese Skizzen für nachkommende und lebende Freunde der Kirchenmusik überliefern wollen, dem Meister des Dirigierens, Hochw. Herrn Joseph Schrems und dem Meister des Orgelspieles, Herrn Joseph Hanisch, dem ältesten Zeugen und Mitarbeiter an der Regeneration der katholischen Kirchen-Musik, werden die vielen Schüler, Freunde und Verehrer in nah und fern das fromme Almosen des Gebetes und dankbaren Andenkens auf die Gräber[20]) legen.

Mit Worten des 89. Psalmes wurden diese Erinnerungszeilen eingeleitet; eine kleine Paraphrase aus dem Schluße des gleichen Psalmes (Vers 14—17) sei unser Wunsch und Gebet, für die verstorbenen Meister der kirchlichen Tonkunst.

„Sättige sie frühzeitig mit deinem Erbarmen, damit sie jubeln und sich freuen in alle Ewigkeit. Laß sie froh sein für die Tage, an denen du sie erniedriget hattest, für die Jahre, in denen sie Unglück sahen. Zeige deinen Knechten deine Thaten, und deine Herrlichkeit sei über ihre Söhne. Und der Lichtglanz des Herrn, unseres Gottes, sei über ihnen; und ihrer Hände Werk mache recht über ihnen, und das Werk ihrer Hände mache recht."

F. X. H.

sollte anders kommen. Eine bangenerregende Andeutung von seiner schwindenden Kraft gab er wohl schon im Vorjahre, als er zum erstenmale um Enthebung des für einen so hochbetagten Mann gewiß beschwerlichen Dienstes am frühen Morgen während der Adventzeit nachsuchte. Diese Vergünstigung wurde ihm denn auch gerne gewährt. u. s. w.

[20]) Ein alter Schüler und Freund von Hanisch (unser geistvoller Dichter Ludw. Pfröpfer) widmete dem Dahingeschiedenen am Allerseelentage das sinnige Gedicht:

Nun laßt mich ruhen still verwahrt!
Mein alter Meister hat vollendet,
Der zu der Töne Himmelfahrt
Mir kunstvoll Herz und Hand gespendet.
Mein treuer Hanisch ging zur Ruh —
Nun drängt's auch mich dem Staube zu.

Seit meine Tasten er berührt
Zuerst in frohen Jugendjahren,
Bis ihn ein sanfter Tod entführt
Als müden Greis — wer mag's erfahren,
Was wir oft noch in tiefer Nacht
Für unsern lieben Herrn vollbracht!

Nun graut der Allerseelentag,
Die Erde spricht den Abendsegen.
Der Totengarten blüht — wer mag
Als schlichten Schmuck ein Kränzlein legen —
Ein Kränzlein, das die Liebe gab —
Auf meines Meisters stilles Grab?

Wir haben sechszig Jahre lang
Gelebt im enggeschloss'nem Bunde
Und von mir fort, wie ahnend bang,
Ging er in seine letzte Stunde.
Was er gehofft, ist noch geschehn:
Er hat den freien Dom geseh'n.

Nun bin ich altersmüd und matt.
Was soll auch ohne Lebenssäfte
Am Riesendom ein welkes Blatt!
Die neue Zeit will neue Kräfte.
Mein alter Meister ging zur Ruh' —
Nun drängt's auch mich dem Staube zu.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Besprechungen und Kritiken.

„Der Messentypus von Haydn bis Schubert."

Glossen zu Dr. Alfred Schnerich's Artikeln.

Vor einiger Zeit wurden mir Nr. 1 u. 2 1892 des „St. Leopold-Blattes, Organ des christlich-religiösen Kunstvereins in Nieder-Österreich" zugeschickt. In denselben befindet sich obengenannter sehr gelehrter Aufsatz, 25 Seiten Groß-Oktav mit den Beilagen umfassend. Da mein Name, bezw. mein Buch „die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche" mehrfach darin erwähnt wird, so möchte ich doch einige Zeilen der Erwiderung schreiben. Das Blatt trägt die Überschrift „Sancta sancte", „Das Heilige ist heilig zu behandeln". Die geistliche Redaktion hält die Arbeit aus dem Grunde des Abdruckes für wert, weil sie eine auf Studien beruhende Analyse kirchlich musikalischer Werke enthalte und somit einen sehr wertvollen Beitrag zum Kapitel „Musik als Wissenschaft" biete. Es solle weder damit die Mozart-Haydn'sche Instrumentalrichtung in der Kirche befürwortet, noch auf einen Antagonismus zum modernen Cäcilianismus geschlossen werden, vielmehr stehe die Redaktion auch hier auf dem Standpunkte: „Alles prüfet; was gut ist, behaltet!" Diese Bemerkung mag ja gut gemeint sein, kann aber nicht unwidersprochen bleiben. Wie wir nämlich sehen werden, läuft das Ganze faktisch auf die Aufforderung hinaus, die Messen von Haydn bis Schubert doch recht fleißig aufzuführen. Außerdem dürfte es doch endlich hinlänglich bekannt sein, daß der Cäcilienverein gemäß dem Breve Pius IX. vom 16. Dezember 1870 den Zweck hat, „die liturgische Musik nach den genauest einzuhaltenden kirchlichen Gesetzen zu fördern", und auch demgemäß handelt. Er vertritt ausschließlich kirchliche Interessen und fordert nur die Beobachtung der im Gewissen verpflichtenden kirchlichen Vorschriften. Es ist nun zum mindesten sehr unkorrekt gesprochen, die Pflege des kirchlichen Gehorsams als einen bloßen Ausfluß der Mode zu bezeichnen. Es kommt mir das ungefähr so vor, als wenn jemand einen Aufsatz veröffentlichte, welcher gespickt ist mit angeblichen Beweisen gegen die päpstliche Infallibilität, und der Redakteur der betreffenden Zeitschrift wollte den Lesern einreden, er betrachte die Arbeit als eine rein wissenschaftliche und wolle durchaus nicht etwa gegen die „moderne" Infallibilitätslehre auftreten.

Nun zu Herrn Dr. Sch. selbst! Derselbe beschwert sich in der Einleitung, „daß seit Dezennien eine umfangreiche, traurige Litteratur sich breit mache, worin den Wiener Klassikern, vor allem ihren kirchlichen Werken alles erdenkliche Schlimme nachgesagt werde." Ich bemerke hier gleich, daß meines Wissens diese „Schlechtigkeiten" ausschließlich von den kirchlichen Werken behauptet werden, keineswegs aber von den weltlichen. Sind's Protestanten, wie Thibaut, Jahn, Mendelssohn ꝛc., welchen die Messen der Wiener Schule der Erhabenheit des katholischen Gottesdienstes nicht genügen, vielmehr widersprechen, so besitzen sie nach Dr. Sch. „nicht genügende Kenntnis des katholischen Kultus" (Seite 4). Äußert sich ein Protestant aber zustimmend, wie C. F. Pohl, „so hat er sich fleißig um den katholischen Gottesdienst umgesehen, und der Umstand, daß er in Wien gelebt und die Volkssitten genau kannte, hat für die Trefflichkeit seines Urteils wesentlich beigetragen". (Seite 6.) Verhält sich jedoch ein Katholik ablehnend gegen die Kirchenmusik der Wiener Schule, so ist er ein „Purist" und „seine Polemik nicht immer sehr sachgemäß". (Seite 4.) „Über die gegnerische (sic!) Litteratur könne man sich am besten in meinem oben erwähnten Buche orientieren, das in seinen allgemeinen Teilen sogar vortrefflich sei." Ja, ja! Prinzipien werden leicht als richtig anerkannt, aber angewendet dürfen sie bei Leibe nicht werden. Ich muß immer und immer wieder an den leider sehr wahren Ausspruch des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verstorbenen Münchener Domkapellmeisters C. Greith denken: „den kirchlichen Verordnungen Folge zu leisten, ist man insgemein mit Leib und Seele zugethan, so lange dieselben als tote Theorien in der Luft schweben, aber wehe demjenigen, der es unternimmt, die anerkannte Wahrheit in die That umzusetzen"! Wer freilich der Überzeugung ist, „in der katholischen Kirche sei der Ritus zwar überall derselbe, die künstlerische Ausstattung desselben sei aber frei; wenn etwas verboten wurde, so sei das nur für besondere Fälle geschehen" (S. 5), dem mangelt naturgemäß jedes Verständnis für das pflichtgemäße, durch das Gewissen gebotene Wirken der „modernen" Cäcilianer. Dr. Sch. kennt oder anerkennt keine kirchenmusikalischen liturgischen Gesetze; nur das Schöne oder Religiösschöne gilt bei ihm. Wir Cäcilianer aber gründen unsere Gesamtthätigkeit auf diese Gesetze, daß nämlich der Text nicht überflüssig wiederholt, ausgelassen, umgestellt, zerstückelt, oder auch nur durch eine Silbe abgeändert werde, und daß die Musik nichts Unheiliges, nichts Weltliches oder Theatralisches enthalte. Wir befolgen auch alle übrigen Vorschriften der kirchlichen Autorität. Daher besteht auch zwischen uns und Dr. Sch. nebst seinen Anhängern ein unüberbrückbarer Gegensatz. Der Standpunkt, von dem aus, die Prinzipien, nach denen wir beiderseits kirchenmusikalische Werke beurteilen, sind wesentlich von einander verschieden, daher auch das Resultat der Beurteilung. Es ist unmöglich, die Fülle von falschen oder schiefen Sätzen, die in der langen Abhandlung geboten werden, hier zu widerlegen. Darüber könnten Bücher geschrieben werden, und wenn es mir früher nicht gelungen ist, Herrn Sch. zu unserem Prinzip zu bekehren, so würde ich es jetzt ebensowenig vermögen. Nur einige Streiflichter will ich auf seine Arbeit werfen, damit es nicht scheine, als seien wir moderne Cäcilianer durch dieselbe niedergeschmettert und sprachlos geworden, und ich verwahre mich dagegen, als ob ich etwa das, was ich nicht hier erwähne, als richtig anerkenne.

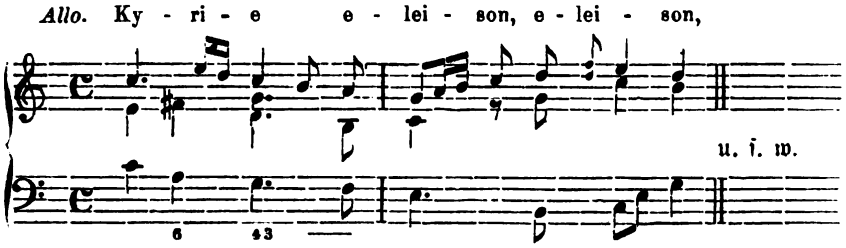
Der Aufsatz des Dr. Sch. ist eine förmliche Verhimmelung der kirchenmusikalischen Werke von J. und M. Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert! Es fällt mir fast schwer, nur einzelne Beweissätze anzuführen, da das überschwengliche Lob aus jeder Zeile spricht. Von den J. Haydn'schen Messen heißt es, „durch das Ganze weht eine festliche Stimmung, alles ist in vollen, satten Farben" (Seite 6), „zu edelster Großartigkeit entfaltet sich das Kyrie der Harmoniemesse" (Seite 8), „den erhabensten Schwung nimmt die Theresienmesse, das Kyrie ist eins der herrlichsten, welches je komponiert wurde" (Seite 8). Seite 9: „Die Maria-Zeller-Messe hat ein wundervolles Gratias, zwar noch in der alten Arienform, aber von solcher Erhabenheit, daß wohl kaum jemals diese Worte würdiger komponiert worden sind". Das Gloria der Theresienmesse „nimmt einen verklärten Abschluß." Hier ist wohl ein Höchstes in der Kunst, aber eben auch ganz Kirchenmusik." Hier erfahren wir auch, welches der ehrwürdigste Musikchor Deutschlands und Österreichs ist, was wahrscheinlich niemand — auch der Chor selber nicht — gewußt haben wird; es ist das nämlich die Hofkapelle in Wien. Bitte also alle deutschen und österreichischen Kirchenmusiker, sich sofort einmal in der Richtung auf Wien zu tief zu verneigen! Seite 11: „Als idealstes mag das Benedictus der Heilig-, als großartigstes das der Theresien-Messe gelten." In Mozarts Benedictus ertönen „Engelstimmen", und in seiner Orgelmesse ist es, „als ob Cäcilia selbst spielte" (S. 24). Die Adventmesse von M. Haydn ist „höchst bedeutend und ein herrliches Werk" (S. 25). Die D-Messe von Beethoven ist „nur Kirchenmusik; jeder größere Musikchor sollte darin seinen Stolz suchen" (Seite 27). Nur bei Schubert zeigen sich nach Dr. Sch. „bereits Spuren des Verfalls". Gleichwohl sind seine Werke von hoher und eigenartiger Vollendung und gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen des goldenen Zeitalters der Musik" (Seite 27).

Nun wollen wir aber einmal auch die Kehrseite der Medaille nach den Eingeständnissen von Dr. Sch. betrachten, damit jeder beurteilen kann, ob das Lob des Dr. Sch. Grund sein darf, die genannten Werke in den Kirchen aufzuführen. Seite 5 sagt er sehr richtig, „daß der Wiener Hof den Künstlern reichliche Gelegenheit bot, sich auf allen Gebieten: Kirche, Theater, Konzert zu zeigen. Die Werke verleugnen keineswegs ihre Familienähnlichkeit unter einander". Das klingt schon ziemlich verdächtig. Seite 6 muß er einräumen, daß

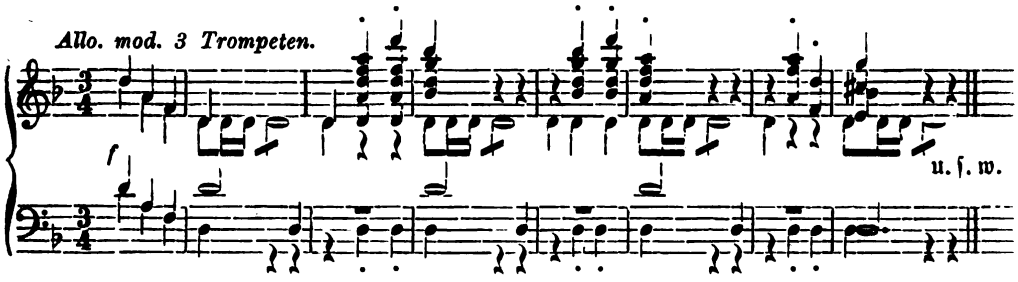
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

J. Haydns Messen von 1750 bis 1784 (bloß bis dahin?) „bei oft größter Erhabenheit vielfach recht weltliche Form zeigen". Ich meine, das genügt allein zu ihrer Verwerfung. „Nichts Weltliches", sagt die Kirche. Auf derselben Seite gesteht Herr Sch., daß bisweilen einige Worte fehlen, das sei aber jedenfalls nur versehentlich geschehen, und gehöre zu den Ausnahmen (am Schluße der Abhandlung gibt er aber eine ganz stattliche Zusammenstellung der fehlenden Worte bei J. Haydn und namentlich bei Schubert, welche aber nach seiner Meinung recht deutlich lehren, „daß das Gerede von verderbten Texten auf ein Minimum zurückzuführen sei"). Auch werde in der Cäcilienmesse vom Sopran das „Credo" während des ganzen Stückes wiederholt. Das sind doch offenbare verbotene Freiheiten; nicht ein Wort darf ausgelassen werden, und die geschilderte Wiederholung ist gleichfalls unliturgisch. Deshalb müssen wir moderne Cäcilianer diese Messen verwerfen. „Bonum ex integra causa, malum ex quovis defectu". Wie findet sich aber Herr Dr. Sch. damit ab? Er meint Seite 6 ganz naiv, „es sei doch nicht Sache der Komponisten, textkritische Ausgaben zu liefern" (!). Das freilich nicht, denn der Text steht unverrückbar fest, ohne daß auch nur bei einem Worte ein kritischer Zweifel auftauchen könnte; das aber steht ebenso fest, daß der Komponist den ganzen Text bringen muß.

Seite 7 bespricht Dr. Sch. den Vorwurf, welcher den Haydnschen Messen häufig gemacht werde, daß die Musik den Worten nicht entspreche. Das gelte wohl kaum für seine gewöhnlichen Sonntagsmessen. Bei der Missa solemnis sei es freilich anders. In den Kirchen seien die Wände mit Teppichen behängt, die Beleuchtung sei glänzend, an der Spitze der Priesterschaft stehe ein Prälat in prächtigen Gewändern u. s. w., und der Andächtige komme in freudiger Stimmung ins Gotteshaus. „Die Musik Haydns kommt dem kräftig entgegen" (!). Ja, darf denn das durch einen Marsch geschehen, wie ihn z. B. die B-Messe Nr. 6 (Harmonie-Messe) im Anfange des Gloria bietet? Oder durch folgenden Marschanfang der Singstimmen in der C-Messe:

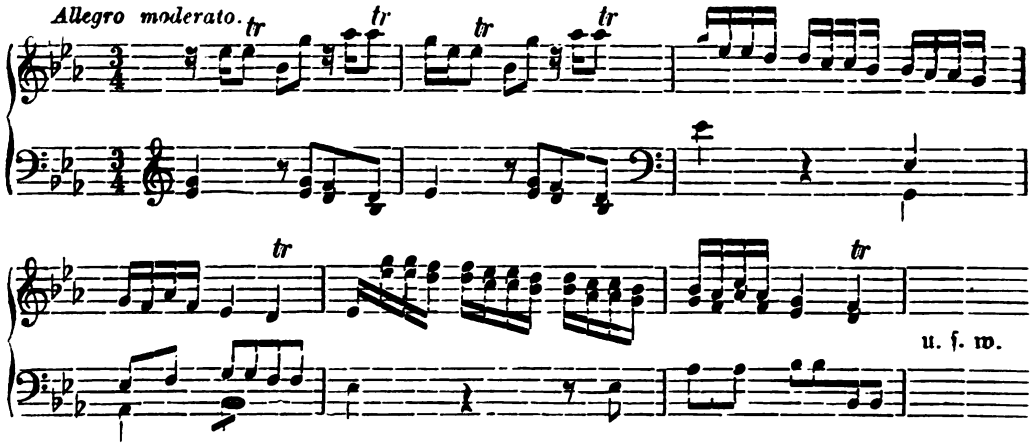


Die Messe Nr. III. in B (Nelson) bespricht Witt in der Musica sacra 1872 ausführlich. Ich bringe als Probe die Einleitung zum Kyrie:



Dieses Kyrie nennt Dr. Sch. „ernst gehalten"! Hat Witt nicht recht, wenn er der Stelle militärischen Charakter zuschreibt und zu den unaufhörlichen Trompeten-Fanfaren Säbelgerassel und Traben der Pferdehufe wünscht? „Ernst" ist auch das Kyrie der großen Orgelmesse. Hier eine Probe dessen, was die Orgel dabei spielt:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



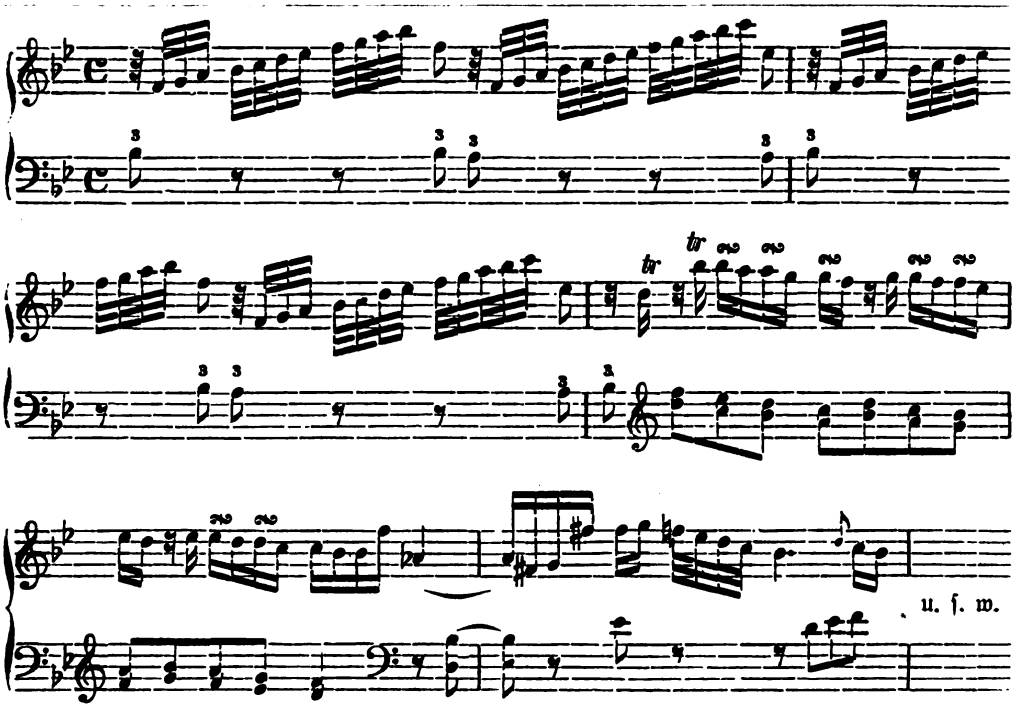
Schreibt nicht Haydn in seinen weltlichen Kompositionen: Symphonien, Quartetten 2c. genau so? Wenn diese Art „Kirchenmusik" nicht unheilig, weltlich und theatralisch ist, dann gibt es überhaupt keine solche; dann ist alles heilig und kirchlich, und die Kirche kann ihr bezügliches Verbot als vollständig überflüssig ruhig zurückziehen.

Die Wiener Kirchenchöre pflegen aber fast ausschließlich diesen Kirchenmusikstil und man kann noch fortwährend in den dortigen jüdischen Zeitungen die Programme lesen: „Nächsten Sonntag in der X. Kirche Messe in Es von Haydn, als Einlage Ave Maria von E. v. Bauduin. Das Sopran-Solo hat übernommen Fräulein A-Leben vom Hofopernhaus. Das Tenor-Solo singt Herr B-Leben, das Violinsolo spielt Herr C-Leben" u. s. w., natürlich betragen sich die „andächtigen Zuhörer" auch darnach und sehen mit dem Rücken aufs Altar zugewandt mit Operngucker bewaffnet nach dem Chore hin. Einen höchst interessanten Bericht darüber, wie es bei einem solchen „Konzert" zugeht, brachte vor Jahren die liberale Wiener Vorstadt-Zeitung, abgedruckt in Musica sacra 1878 Nr. V; auch das Wiener „Vaterland" hat sich wiederholt gegen solche öffentliche Scandale ausgesprochen. Sehr amüsiert hat mich eine an angeführter Stelle abgedruckte Verherrlichung Eders, des Kapellmeisters der in kirchenmusikalischer Hinsicht berüchtigten Augustiner-Kirche in Wien: „Eder sei um die Wiener Kirchenmusik anerkanntermaßen sehr verdient und seine Leistungen müßten schon deshalb vorzüglich sein, weil er bei allen Erzherzögen die Auszeichnung genieße, als Pianist verwandt zu werden; er habe auch, als Kronprinz Rudolf seine Reitübungen abhielt, durch zwei Winter die nötige Musik beim Klavier dazu besorgt" (!!!) Das ist doch gewiß ein überzeugender Beweis. Auch Herr Dr. Sch. bedankt sich, da er nicht Berufsmusiker sei, bei verschiedenen Herren, die ihm bei seinen Arbeiten hilfreich zur Seite gestanden hätten, namentlich aber bei dem Kammerpianisten E. Das glaube ich freilich, daß für einen Pianisten eine Haydnsche Messe ein Hochgenuß ist!

Doch nun kurz einige weitere von Sch. selbst eingestandene — wenn auch nicht *als* solche anerkannte — Fehler: „Die Anfangs-Worte des Gloria und Credo werden vom Chore meist wiederholt. Um möglichst kurz zu sein, verteilt Haydn die einzelnen Sätze des Textes unter die Stimmen und stellt die Worte übereinander." (Seite 8 u. 10). Wiederholt werden „rauschende Beigaben" erwähnt. Dem Benedictus geht in der Regel eine „längere Instrumental-Einleitung voran" (Seite 11). Die Instrumente dürfen aber doch nur zur Begleitung dienen.

Seite 11 erwähnt Dr. Sch., „daß während dieses Satzes, das für den Katholiken allerheiligste Sakrament am Altare gegenwärtig sei; der Jubel sei also gemäßigt, die Musik mehr begleitend, als selbständig redend und Haydn rede dabei die Sprache der sich zur höchsten Blüte entfaltenden Kunst." Ich kann mir nicht versagen, durch ein Beispiel zu zeigen, was nach Dr. Sch. solche höchste Kunst und Mäßigung ist. Im Benedictus der Es- (große Orgel-) Messe hat die Orgel — wenige Takte ausgenommen — beständig folgendermaßen zu spielen:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

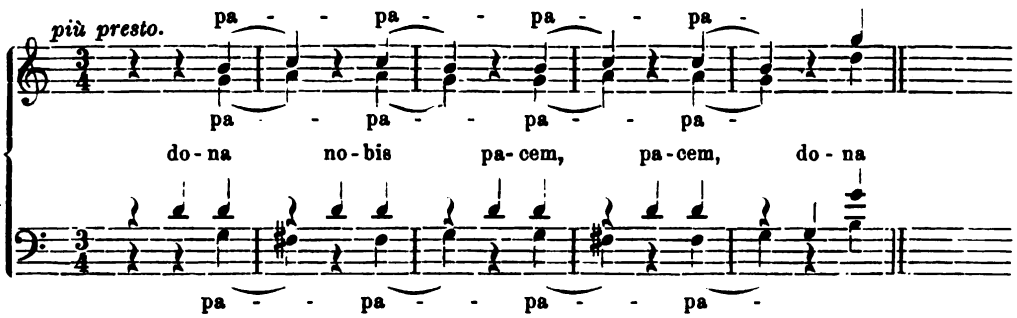


Das ist einem Pianisten wahrhaftig wie auf den Leib geschrieben und er muß sich notwendig dafür begeistern! Wer aber von „Unkirchlichkeit oder Theater-Musik" Haydns spricht, der ist nach Dr. Sch. ein „Schwätzer" (Seite 11). O wir bedauernswerten Cäcilianer!

Das Agnus bei Haydn zerfällt nach Dr. Sch. — „der Tradition gemäß" — in zwei Teile: im ersten, „der während der Kommunion des Priesters gebetet wird, habe H. seine tiefsten Töne hinterlegt. So habe er in der Paukenmesse (C-dur Nr. II), wie er selbst sich äußerte, durch das Paukensolo an die Gefahren des Krieges gemahnt. Das Stück sei natürlich auch ohne diesen Kommentar höchst ergreifend". Ich bin leider der boshaften Ansicht, daß ein Kommentar zu diesem allen ganz überflüssig sei. Meine ganze „Ergriffenheit" ist ohne oder mit Kommentar etwa derartig, wie z. B. die Wittsche über römisches Orgelspiel. „Ah, te commovit". (S. Fl. Bl. 1870 S. 49). „In Kontrast zu diesen „tiefsten" Tönen trete das unmittelbar daran sich schließende Dona, welchen Satz man H. am meisten verübelt habe, namentlich bei der Missa solemnis. Für die musikalische Gestaltung sei das Bestreben bestimmend gewesen, am Schluße noch einmal alle musikalischen Mittel zu zeigen, sowie der Umstand, daß nach der Kommunion des Priesters, die mit dem langsamen Satz zusammenfällt, die umfangreiche Reinigung der Gefäße folge. Keineswegs aber dürfe man H. Dona gedankenlos, oder gar unwürdig nennen. Man habe oft gesagt, daß hier bisweilen der Schalk ein wenig mitspiele (auch Seite 9 spricht schon Dr. Sch., daß Haydn in seiner Schöpfungsmesse — B-dur Nr. 4 —, worin er das qui tollis zuerst nach dem Thema „die Kühle des Abends" aus der Schöpfung bildete, in seiner liebenswürdigen Schalkhaftigkeit keineswegs an eine Profanation des Textes gedacht habe). Die Musik drücke dies natürlich sehr unbestimmt aus; jedenfalls sei der Humor — wie stets — naiv und daher nicht verletzend". Vergegenwärtigen wir uns die Situation: das heilige Sakrament liegt auf dem Altar, der Priester, gebeugt und dreimal zum äußern Zeichen der innern Bußgesinnung an die Brust schlagend, betet, und der Chor zu gleicher Zeit singt dreimal „Du Lamm Gottes, welches du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme dich unser! (2mal), schenke uns den Frieden!" Welcher vernünftige Mensch wird hierbei „Schalkhaftigkeit und Humor" angezeigt finden, der doch überhaupt nie zum Gebete paßt! Alle musikalischen Mittel zu zeigen, ist auch nicht der Zweck des Dona, sondern die Musik soll

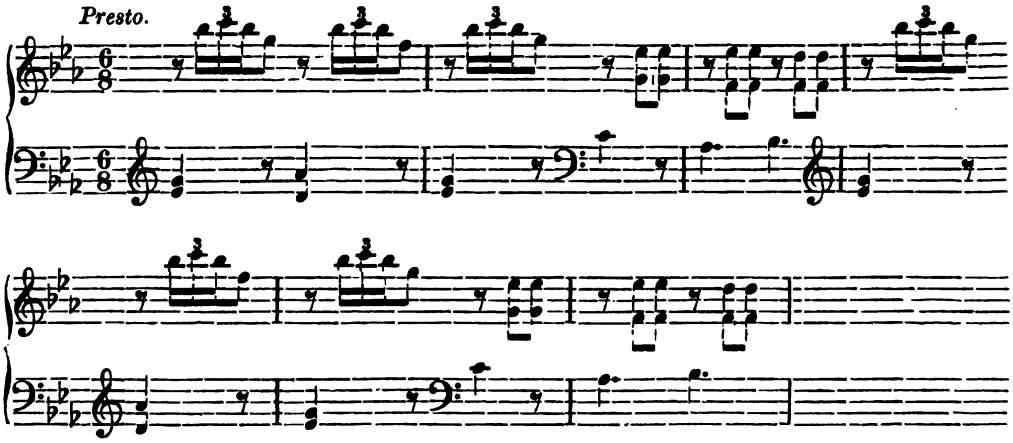
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einfach zum Gebete „schenke uns den Frieden" passen, und wenn sie das nicht thut, sondern „rauschende Beigaben" enthält und zu den vorhergehenden „tiefsten Tönen" in direktem Kontrast steht, so ist sie eben dem Text nicht entsprechend. Nach der Kommunion des Priesters sollen auch überhaupt keine musikalischen Mittel gezeigt werden, sondern vorschriftsgemäß ist die Communio zu singen. Geschieht das wohl in Wien? Doch ich will zwei Beispiele anführen, damit die Leser selber entscheiden. In der C-Messe Nr. 2 kommt folgende Stelle vor:



Ist dieses fortwährende pa pa pa eine bloße Naivität, oder nicht vielmehr eine Lächerlichkeit? Man beachte das rasende Tempo und diesen Rhythmus dazu! Ist das scharfe Urteil Witts in Musica sacra 1870, Nr. 9 nicht gerechtfertigt, wenn er sagt: „die Art und Weise, wie der Tenor sein d nachschlage, gleiche der Roheit eines Bauern, welcher die Arsen eines trivialen Ländlers nicht mit Tanz-, sondern mit Holzschuhen stampfe?"

In der großen Orgelmesse hat die Orgel viermal folgenden Passus:



Ist das wohl eine Musik, welche das demütige Gebet: „gieb uns den Frieden" illustriert? Liegt hierin Humor und Naivität? Oder hat nicht vielmehr Gottfried Weber recht, wenn er über diese Dona sagt: „Haydn habe sich wohl die Freuden der ewigen Seligkeit als einen thé dansant vorgestellt, wo etwa die heil. Apostel und Martyrer mit der heil. Ursula und ihren elftausend Jungfrauen sich einmal recht loslassen in schwirrenden Schleifern und Hopswalzern?" Wollte jemand zum Tanze eines Walzers ein Dona von Palestrina spielen, so würde man ihn auf seinen geistigen Gesundheitszustand hin untersuchen lassen, oder sich vor Lachen über diesen Nonsens ausschütten. Über die Aufführung von Schnellwalzern, wie sie Haydn zum Dona bietet, müßte man auch lachen, wenn es sich nicht um eine furchtbar ernste Sache

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

handelte. Was müssen Leute, die solche Kompositionen für die Kirche befürworten, für einen Begriff vom Gebet und vom heil. Meßopfer haben! Die lächerlichen Gedanken werden also unterdrückt durch Gefühle des Ärgers, der Trauer, ja der tiefsten Entrüstung. Doch die Musik ist ja schön; „wer wird sich also unnötig die Freude verderben?", sagt Dr. Sch. (Seite 26). Das Opfer ist vollbracht, nun kann der Tanz losgehen. Immer herein, meine Herrschaften, ins Vergnügen!

Bei Besprechung der übrigen Komponisten kann ich mich kürzer fassen, wie das Dr. Sch. ja auch thut. Seite 23 wird gesagt, daß Mozart vorgeworfen werde, die Musik entspreche nicht dem Texte. Für die Erklärung gelte natürlich das bei Haydn Gesagte, — daß nämlich die Musik der äußeren Feierlichkeit kräftigst entgegen komme. Ich verweise deshalb auch nur auf das oben zu dieser Stelle Gesagte. In den Messen (Köchels Katalog) Nr. 192 u. 257 ist, wie Dr. Sch. anführt, das Wort Credo während des ganzen Satzes öfters wiederholt, daher ihre Benennung Credo-Messen. In der Krönungsmesse erscheinen am Schlusse des Credo noch einmal die Anfangs-Worte. Das Agnus dieser letzteren Messe enthalte eine Mezzosopran-Arie. Hierbei sei allerdings der Einfluß der weltlichen Musik mehr als sonst zu erkennen. Vom Requiem heißt es, (Seite 24) „durch das ganze Werk weht die namentlich der Wiener Kirchenmusik so eigene Freude an der holden Kunst".

In einer Anmerkung sagt Dr. Sch.: „Um die Unkirchlichkeit der Mozartschen Kirchenwerke zu erweisen, hat man nicht selten als letzten Trumpf geltend gemacht, daß M. Freimaurer war. Dem gegenüber ist nur zu bemerken, daß der Freimaurerorden damals noch nicht kirchlich beanstandet war, und auch zahlreiche Geistliche zu seinen Mitgliedern zählte. In Österreich hat der Orden bald dauernd seine Bedeutung verloren". Diese Naivität ist fast rührend. Daß M. Freimaurer war, ist ja traurig, würde uns aber nicht hindern, seine Messen aufzuführen, wenn nur die Musik derselben katholisch und nicht auch freimaurerisch wäre. So haben z. B. viele Werke des Protestanten Leo Haßler bei uns guten Klang, weil sie korrekt katholisch sind. Zur Sache selbst noch, daß die Freimaurerei von Clemens XII. 1730—1740) durch die Bulle „In eminenti" und Benedikt XIV. durch die Bulle „Providas" im Jahre 1751 schon verboten wurde. Mozart wurde aber erst 1756 geboren! Daß viele Geistliche damals Freimaurer waren, ist richtig, beweist aber so recht, welcher Geist damals unter den Katholiken herrschte. Daß derselbe sich auch auf die Kirchenmusik erstreckte, ist klar. Über die Bedeutung der Freimaurer in Österreich sind wir „draußen im Reiche" allerdings anderer Meinung und Sebastian Brunner, gewiß ein guter Österreicher, auch. Wir meinen nämlich, daß all das Elend vom Josefinismus an bis zur Konkordatstürmerei und zu den Schulgesetzen von der Freimaurerei herstammt, und daß dieselbe faktisch auch jetzt noch regiert. Aber der Orden ist ja in Österreich verboten! Wenn Herr Dr. Sch. wirklich nicht weiß, wo z. B. in Wien die Logen sind (der Name mag ja ein anderer sein), dann soll er nur, ausgerüstet mit dem maurerischen Erkennungszeichen, den nächstbesten Beamten fragen, und er wird es erfahren.

„Den Teufel merkt das Völkchen nie,
Und wenn er es am Kragen hätte!"

Seite 25 heißt es, „daß in der Zauberflöte ein protestantischer Choral vorkomme; ein katholischer hätte unangenehm berührt, da es ja verboten war, Kirchenmusik im Konzertsaal aufzuführen". Viel besser wäre es, wenn in Wien und anderswo das Verbot, Konzertmusik in die Kirche zu bringen, gründlich beachtet würde. „Beethoven habe in seiner C-Messe im Credo an Stelle des energischen Ausdruckes Haydns größte Aufregung und Schauer gesetzt. Beim Dona werde zwar auch lebhafte Sehnsucht nach Frieden ausgedrückt; statt der festlichen Zwischenspiele (von denen wir aus der großen Orgelmesse ja ein Beispiel gesehen haben) unterbreche er dasselbe aber durch den aufgeregten Zwischensatz Agnus Dei bis miserere. Im Kyrie der Missa solemnis seien die beiden äußeren Sätze höchst festlich, die Art, wie Kyrie eleison ausgerufen wird, liege auch hier nicht den Textworten zunächst, und es sei ebenso, wie die Haydnschen gewissermaßen, in übertragenem Sinne aufgefaßt." (Seite 26.) Merkst du was, lieber Leser? Entspricht die Musik zu den Kyrie von Haydn und Beethoven dem Texte, oder ist dieser „übertragen auf-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gefaßt"? Ich meine, ein „Herr, erbarme dich unser!" kann man gar nicht anders und erhabener auffassen, als einfach wie es dasteht und eine „übertragene Auffassung" ist eben eine falsche. Im Credo ist bei Et in Spiritum sanctum verbotenerweise statt „et" „Credo" gesetzt. Das populärste Stück sei unstreitig das Benedictus. „Wie in der Chorphantasie und der 9. Symphonie (weltlich oder nicht?) bringen auch hier zuerst die Instrumente (Violinsolo!) das Thema, worauf erst allmählich die Singstimmen einfallen". „Das Dona im $^6/_8$ Takt wird zweimal durch aufgeregte geradtaktige Sätze unterbrochen." Dabei ist aber Herrn Dr. Sch. „klar", daß diese Messe „nur Kirchenmusik" ist.

Von Schubert heißt „es: die Instrumentation überwuchere nicht selten den Gesang; der Text werde oft willkürlich und sogar ungrammatikalisch behandelt. Das Kyrie habe oft pastoralen Charakter. Im Sanctus der G-Messe neigt das Osanna ein wenig zur Banalität, und das Benedictus ist augenscheinlich von dem Quartett im Fidelio „Mir ist so wunderbar" sehr glücklich angeregt."

Ich meine, daß solche von Dr. Sch. selbst hervorgehobene Fehler — ein Cäcilianer, welcher die Vorschriften der Kirche beachtet, würde natürlich noch viel mehr Ausstellungen machen — genügen würden, diese Werke von der Kirche auszuschließen. Gleichwohl kommt Dr. Sch. in der Zusammenfassung (Seite 29 und 30) zu dem Resultat, „daß im Gegensatz zur landläufigen Ansicht die Messen der Wiener Schule wirklich für die Kirche geschrieben und auch dem Kultus streng angepaßt sind, und daß sich die mehrfach eigentümliche (bloß?) Behandlung des Textes eben durch den Kultus bedingt hat.... In der Kirchenmusik steht Jos. Haydn oben an (ja als abschreckendes Beispiel!), und wenn Mozart in seinem Requiem ein ganz eigenartiges Werk geschaffen hat und Beethoven in seiner Missa solemnis unleugbar in noch höhere Sphären gedrungen ist, sind diese Werke doch mehr subjektiv und auch vereinzelt gegenüber der mächtigen Reihe der herrlichen Messen Haydns ..... Wir bewundern die Meister ganz besonders deshalb, daß sie überall den Ton so unerreicht getroffen haben; es wäre doch sonderbar, wenn sie in der Kirchenmusik — gerade in der Kunst, die sie zuerst geübt haben — fehl gegriffen hätten".

Ich würde es im Gegenteil für sonderbar und wunderbar finden, wenn diese Komponisten kirchlich geschrieben hätten. Was ist kirchlich? Offenbar doch nur das, was der Vorschrift der Kirche entspricht. Kannten sie diese Vorschriften und wollten sie dieselben erfüllen? Die damalige Zeit war eine unglaublich traurige; es herrschte in der Religion der seichteste Rationalismus. Von oben, von weltlicher Seite, wurde die Kirche kommandiert und auf Schritt und Tritt gefesselt. Geistliche, hoch und niedrig, waren von demselben kirchenfeindlichen Geiste angesteckt. Viele von ihnen waren Freimaurer, und die es nicht formell waren, waren es großenteils materiell. Die Klassiker waren vollständig Kinder ihrer Zeit. Wer konnte sie darin unterrichten, welche Anforderungen die Kirche an die Kirchenmusik stellt? Im Gottesdienst war nicht mehr der Meßtext die Hauptsache, nicht sollte er durch die Gewalt der Töne ergreifender und wirkungsvoller für das Herz der gläubigen Gemeinde gemacht werden, sondern er diente nur als Material zur Entfaltung höchster Kunst. La Mara schreibt über die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts: „Die Aufklärungs-Bestrebungen hatten die Festen des alten Glaubensgebäudes erschüttert, und die Frömmigkeit begann sich aus der Welt zu flüchten. Naturgemäß schritt auch die Kirchenkomposition an Ausdehnung und innerer Kraft gegen frühere Perioden zurück. Menschlich persönliche Empfindungen und außerkirchliche Vorstellungen vermischten sich mit der Lauterkeit des Gottesbegriffes. Das konfessionelle Gepräge trat mehr zurück; die Kunst diente allein nicht mehr dem Kultus der Religion, sondern auch dem des Schönen. So hatten die Deutschen Haydn und Mozart ihre Messen geschaffen. So schuf auch Cherubini in Frankreich die seinen .... Ein jeder schuf mehr aus seinem künstlerischen, als aus streng religiösem Bedürfnis heraus". O. Gumprecht nennt die meisten Schöpfungen der kirchlichen Tonkunst während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts „flach, äußerlich und verweltlicht" und vom Anfang des 19. schreibt er: „die Kunst tritt nicht mehr dienstwillig an den Kultus heran, um ihm für seine Zwecke den Glanz, die Gewalt und Fülle ihrer Töne zu leihen; sie ergreift vielmehr das ganze kirchliche Drama als einen Stoff, über den sie mit souveräner Macht-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vollkommenheit zum besten ihrer eigenen Schöpfungen schaltet".

Über die vierzehn Messen Schuberts schreibt derselbe: „Sie schließen sich derjenigen Richtung an, der es weniger um die innere Deutung der Worte, als um die äußere Verherrlichung des Kultus zu thun gewesen, und nehmen in dieser Beziehung zu der Aufgabe dasselbe Verhältnis ein, wie sämtliche Messen von Haydn und die bei weitem meisten von Mozart; die katholische Kirchenmusik hatte sich längst daran gewöhnt, die gottesdienstlichen Handlungen nur als geistliche Lustbarkeiten zu betrachten und deshalb zum Altar nichts anderes zu bringen, als allerlei prunkenden und gefälligen Zierrat. Sobald die Kunst mit dem Inhalt des Textes ernst mache, lediglich aus ihm ihre Töne schöpft, wird sie sich mit innerer Notwendigkeit zu polyphoner Gestaltung getrieben fühlen und, was damit zusammenhängt, in der Fülle, wie dem Farbenglanz der Instrumentation ein gewisses Maß nicht überschreiten .... Wir hoben schon hervor, daß an den Schubertschen Messen, wie an ihren Vorbildern, nämlich fast sämtlichen katholischen Kirchenkompositionen seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts, eine spezifisch religiöse Stimmung nur sehr geringen Anteil hat. In den weltlichen Liedern, ja in den Sonaten, Trios, Quartetten und Symphonien, in die es oft wie frommer Gesang und ferner Orgelton hineinklingt, erscheint unser Meister andächtiger und gesammelter, als in denjenigen Arbeiten, die vom Kultus selbst ihren Ausgangspunkt nehmen.... Seine Musik blickt in der Kirche mehr auf die bunte Menge, die sich unter ihr drängt, als empor zu den Regionen, aus denen sie frohe Kunde bringen soll."

Die Namen La Mara und Gumprecht haben in der musikalischen Welt einen so guten Klang, daß Herr Dr. Sch. sie gewiß nicht leichthin in die Ecke werfen kann. Wie sehr sich Mendelssohn über die „skandalöse Lustigkeit" einer Haydnschen Messe, die er aufführen mußte, ärgerte, ist ja bekannt.

Aber das sind ja lauter Protestanten, welche vom katholischen Kultus nichts verstehen, wird Dr. Sch. einwenden. Ich sage, daß gerade deshalb, weil sie Protestanten sind und für den katholischen Kultus nicht soviel Verständnis besitzen, als ein Katholik besitzen sollte, ihr Urteil um so gewichtiger ist, wenn sie erklären, der katholische Kultus, den wir eigentlich nicht einmal vollständig verstehen, erscheint uns so erhaben, daß die Musik dazu von Haydn, Mozart u. s. w. absolut unpassend und weltlich erklingt. Zudem stehen diese gebildeten Protestanten eben nicht allein, sondern haben Tausende von musikverständigen Katholiken auf ihrer Seite. Männer, die nicht nur musikalisch talentiert sind, die Musik theoretisch und praktisch studiert haben und mit Kirchenmusik sich speziell befassen, die nicht nur allgemein kirchlich gesinnt sind, sondern speziell die kirchenmusikalischen Vorschriften zur Richtschnur ihres Wirkens sich nehmen, sind doch unbedingt besser geeignet, über Kirchenmusik ein Urteil zu fällen, als Pianisten und Theater-Kapellmeister, welche die Kirchenmusik höchstens im Nebenamt betreiben. Ist wohl ein weltlicher, berühmter Redner — als solcher — schon befähigt, eine Predigt auf ihren dogmatischen und moralischen Inhalt hin zu prüfen, oder bedarf er dazu nicht noch spezieller theologischer Kenntnisse? Der Hauptkämpfer gegen die Klassiker war der Gründer und Organisator des Cäcilien-Vereins Dr. Franz Witt. Wenn Dr. Sch. wissen will, wie hervorragend derselbe als Mensch, als Priester und als Musiker war, so möge er die herrliche Biographie des Verstorbenen von Dr. Ant. Walter lesen. Dr. Sch. sagt Seite 6: es sei charakteristisch, daß die Verurteiler der Klassiker fast nie ein einzelnes Werk nennen. Die kirchenmusikalischen Schriften Witts scheint er also nicht gelesen zu haben, sonst müßte er wissen, wie gerade Witt die einzelnen Werke der Klassiker kritisch bespricht und sein Urteil mit zahlreichen Beispielen belegt. Sehe er sich doch z. B. die Musica sacra an, Jahrgang 1870, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 81, ebenso viele Nummern der Fliegenden Blätter für Kirchenmusik; da wird er einzelne Werke genug genannt finden. Dabei verhält sich Witt, wie ich nebenbei hier bemerke, keineswegs bloß absprechend, sondern er erkennt die vorkommenden musikalischen Schönheiten rücksichtslos an. So sagt er z. B. Musica sacra 1872, Nr. 9 von der Haydnschen Nelsonmesse: „Das ist nur musikalisch und ohne Rücksicht auf den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Text genommen ein grandioser Aufschwung..." „Als besonders reizend habe ich die Stelle hervorzuheben" .... „Die äußere Klangwirkung ist reizend, aber leider der Text ganz verfehlt aufgefaßt, also das Ganze so unkirchlich, daß ich sehr wenige in diesem Grade unkirchliche Kyrie kenne." Nr. 10 am angeführten Orte heißt es vom Gloria: „dagegen steht das qui tollis B-dur $^3/_4$ Takt Adagio ganz auf Haydnscher Höhe; es ist schön, einfach, eindringlich und außerordentlich wirksam und, wäre nicht die Violinfigur des 4.—8. Taktes, andächtig . . . „der Chor greift unisono in das Baß-Solo fast erschütternd ein . . ." „Vom Credo ist die Unisono-Einleitung ein brillanter Zug . . . ." Solche lobende Beurteilungen lassen sich in Fülle beibringen.

Zu einem gesunden Urteil kommt man nur durch Vergleiche. Dr. Sch. ist aufgewachsen in der Anhörung der Klassiker, ist bestrickt von ihrer Klangschönheit und hält sie deshalb für kirchlich. Würde er einmal ein Jahr lang etwa nach Regensburg gehen und dort die Kirchenmusik im Dome anhören und verdauen, vielleicht würde er dann anders urteilen.

Ich selbst schwärmte in meiner Jugend für den, Haydn ja nahe verwandten Schnabel, neben dem Hahn herging: dann kam Brosig an die Reihe. Als ich aber später mich mehr mit cäcilianischer Kirchenmusik beschäftigte und dieselbe an erster Stelle vom liturgischen Standpunkte aus betrachtete, wie weit mußten da meine früheren Lieblinge zurücktreten!

Wie steht ferner Dr. Sch. zum Choral, welcher nach einer Reihe von Aussprüchen der höchsten kirchlichen Autoritäten der wahre und eigentliche Kirchengesang ist, die Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bildet und demnach den allein richtigen Maßstab für Beurteilung derselben giebt? Ich behaupte fest, daß nur derjenige, welcher den Choral kennt, versteht, in sich aufgenommen hat und liebt, befähigt ist, die Kirchlichkeit eines Musikstückes zu beurteilen, und die Praxis beweist auch, daß wo Choral geübt wird, Haydn und Mozart neben ihm nicht bestehen können und umgekehrt, wo Haydn und Mozart gepflegt werden, der Choral, dieser ureigene Gesang der Kirche, keinen Platz findet.

Dr. Sch. sagt in der Einleitung: „Eine andere, als kunstgeschichtliche Tendenz liegt der Arbeit selbstverständlich fern". Ich muß leider diese alleinige Tendenz bezweifeln. Wenn er nicht genug Worte des Lobes findet, wiederholt erklärt, die Messen seien „nur für die Kirche geschrieben", seien „nur Kirchenmusik", wenn er ihre verhältnismäßig seltenen Aufführungen bedauert, wenn er die Chöre, welche sie aufführen, lobt, z. B. die Hofkapelle, St. Stephan, Schottenstift, Piaristen u. s. w., so ist doch die Absicht erkennbar, diesen Werken auf den Kirchenchören eine größere Verbreitung zu verschaffen.

Ad vocem Klöster! Vielleicht hat Dr. Sch. schon etwas davon gehört, daß wir „draußen im Reich" der anmaßenden Meinung sind, in den österreichischen Klöstern herrsche mehrfach nicht die gewünschte Strenge; vielleicht hat er schon von verschiedenen Reformversuchen erfahren, daß z. B. in einem sonst strengen Orden der von Rom aus geschickte Reformator dreißig Jahre (von 1857—1887) brauchte, um in allen Konventen die Klausur und das gemeinsame Leben wieder einzuführen! Vielleicht weiß er auch etwas von der Reform der Franziskaner, oder von der neuesten der Benediktiner, und wie sich verschiedene Stifte, unter anderen auch die von ihm gelobten Schotten dazu gestellt! Sobald ich von einer solchen „klassischen" Aufführung in einem Kloster höre, kommt mir der dort herrschende Geist sofort verdächtig vor; und wo ein Kloster gehörig reformiert, die „Neue freie Presse" aus- und der wahre Klostergeist wieder eingezogen ist, so daß z. B. der Novizenmeister seine Zöglinge nicht mehr mit Kant'scher Philosophie nährt, da wird auch die Kirchenmusik strenger werden. Die reformierten Benediktiner in Emmaus (Prag) und Seckau z. B. singen nur Choral. Das ist ja nicht unbedingt nötig, wenngleich für ein Kloster wünschenswert, und wie man auch altklassische und moderne, aber kirchliche Kirchenmusik in einem Kloster pflegt, das mag z. B. Dr. Sch. in Stift Lambach, in Feldkirch und in vielen andern Klosterkirchen hören.

Die Redaktion des „Leo-Blattes" fügt dem Aufsatze einige biographische Notizen bei und schreibt bei Michael Haydn, „nur ist zu bedauern, daß bei der sonst so ernsten (?) Stimmenführung die Instrumen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tierung zu oft überwuchert und durch übermäßige Wiederholungen einen barocken Charakter bekommt, welchen seinerzeit der hervorragende Musik-Kritiker Graf Laurenzin nicht ganz mit Unrecht drastisch als Unfug der Haydnschen Rumpelbässe bezeichnete." Das ist ja fast, als hätte es ein „moderner Cäcilianer" geschrieben! Von Fr. Schubert heißt es: „Er hat das deutsche Lied geschaffen." Das ist doch etwas stark übertrieben. Daß Schubert auf diesem Gebiete Großes geleistet hat, ist ja anerkannt, aber als den Schöpfer des deutschen Liedes darf ihn doch auch sein begeistertster Verehrer nicht ansehen.

Durch die verderbliche, dem christlichen Geiste zuwider laufende, übermäßige Betonung des modernen Nationalitätsprinzips ist in Österreich ein einseitiges, krankhaftes Hervortreten des Nationalgefühls entstanden, das sich unter den einzelnen österreichischen Völkern bisweilen bis zum Fanatismus steigert und nach außen hin einen gewissen Chauvinismus erzeugt. Wer etwas tadelt, das einen Österreicher betrifft, der gilt sofort als Gegner „Österreichs." So wird auch diese Arbeit voraussichtlich vielerseits wieder als „Angriff auf die Österreicher" verschrieen werden. Ich erkläre aber, daß ich das Gute lobe, wo ich es finde, umgekehrt aber auch das Schlimme überall tadle, selbst wenn es in Österreich vorkommt. Daß ich auch vor heimischen Verhältnissen, obgleich sie gegen die Wiener pures Gold sind, nicht Halt mache, das glaube ich jüngst hinreichend in den „Fliegenden Blättern für kath. Kirchenmusik", 1892 Nr. II. bewiesen zu haben.

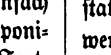
Josef II. warf einmal die Frage auf, ob Haydn nicht zu viel tändle. Also selbst damals schon regte sich etwas Opposition. Man bemüht sich neuerdings, in Österreich den Geist des Josefinismus immer mehr zu bekämpfen. Möge man diesen Kampf auch auf die herrschende Kirchenmusik ausdehnen, welche teils direkt aus der Periode des Josefinismus stammt, teils indirekt von ihm beeinflußt ist und auf demselben giftigen Sumpfboden der Gleichgiltigkeit oder gar der offenen Auflehnung gegen die kirchliche Autorität gewachsen ist! Also fort mit dem Josefinismus auch aus der Kirchenmusik!*)

Neiße. **Paul Krutschek.**

---

2. Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von **Gilles Binchois** (c. 1425) aus dem Codex Mus. Ms. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibl., in moderne Notierung übertragen, mit neuem (deutschem) Text herausgegeben von Dr. Hugo Riemann. Als Manuskript gedruckt. Wiesbaden 1892. 12 S. Text, 7 S. Notenbeil. Preis 2 ℳ.

Diese interessante Publikation verdient die vollste Beachtung der Musikforscher und Geschichtsfreunde; sie macht uns mit Tonsätzen des im Jahre 1460 verstorbenen Komponisten Egidius Binchois (auch Gilles de Binch[1]) oder einfach Binchois) bekannt, einem der ältesten Komponisten, dem die Musikkunst außerordentliche Fortschritte verdankt.

Dr. Riemann kündigte die Publikation zuerst durch zwei Artikel im Leipziger „Musikal. Wochenblatt" Nr. 27 und 28 d. J. an in dem Aufsatze: „Ein Wörtchen über Wiederbelebung und Vortrag über Vokalmusik"; er stellt die These auf: „Die Notierungen aus dem 15. und 16. Jahrh. müssen auf den vierten Teil verkürzt werden." Den Riemanschen Versuch einer Beweisführung für diese These hält Referent nicht für gelungen; man könnte beistimmen, wenn der gelehrte und unermüdliche Autor statt „müssen" den Ausdruck „können" gebrauchen wollte, d. h. statt  können und gesetzt werden, — aber eine Notwendigkeit, ein logischer Zwang wird nie zu erweisen sein.

Diese sechs Gesangsätze fanden zuerst eine mit fremdartigen Beisätzen[2]) vermischte, jedoch

*) Will man aber einen „Reichsdeutschen" der Befangenheit zeihen, so habe ich durchaus nichts dagegen, wenn man nur auf die Stimmen guter Österreicher hört, die etwas von der Sache verstehen. Ich nenne z. B. von bekannten Namen die Benediktiner P. Lambert, Karner mit seinem Buche „Der katholische Klerus und die Kirchenmusik" und P. Magnus Ortwein; ferner Ignaz Mitterer, Edmund Langer u. s. w.

[1]) Binch gehörte damals zur Diözese Cambrai, siehe Bausteine für Musikgesch. (Wilhelm Dufay), I. Bd., S. 29 bis 57, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

[2]) Reimann behauptet gegen Riemann, daß er der erste gewesen wäre, der die musikal. Welt mit diesen Kompositionen des Egidius de Binch bekannt gemacht hätte, wenn der Verleger der Musikgesch. von Dr. W. Ambros den 2. Band eher publiziert hätte. Man mußte wohl diese Klage Reimanns gegen den Verleger Constant. Sander strenge von der Besprechung der Publikation Riemanns scheiden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

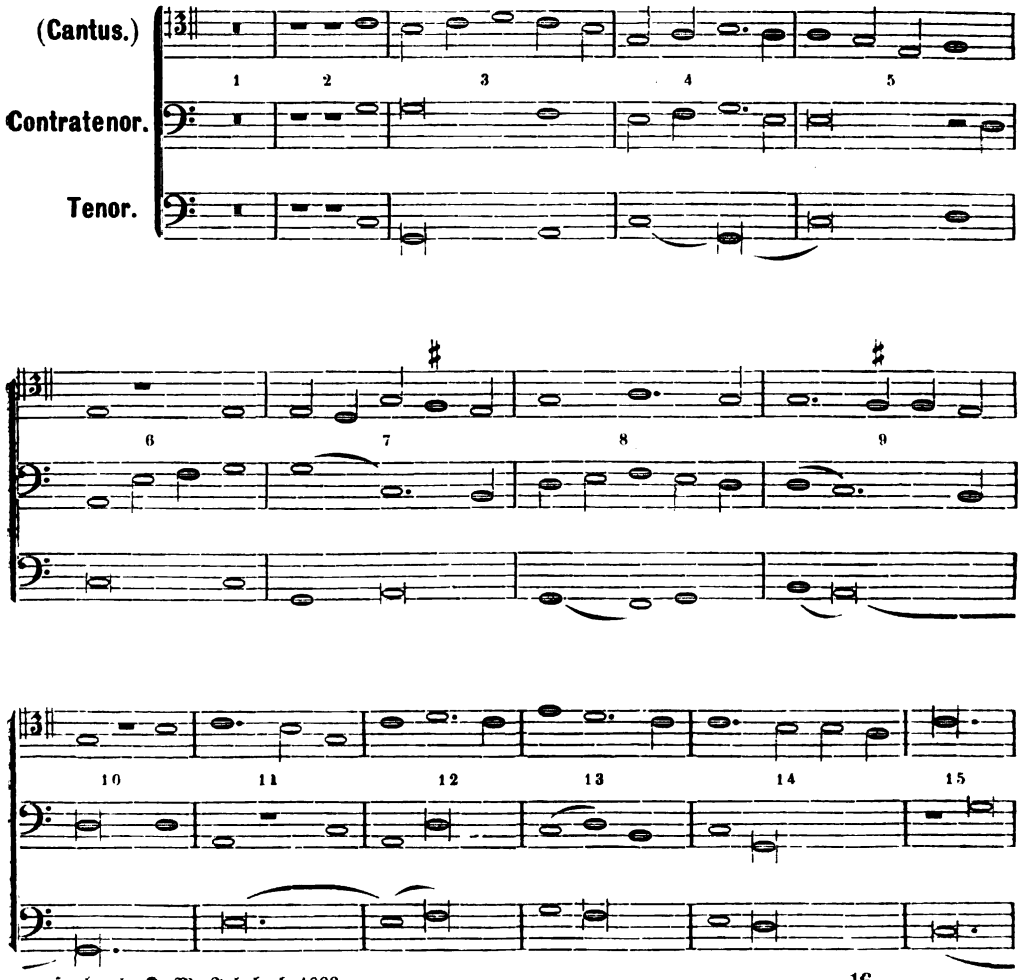
wohlwollende Besprechung von Dr. Heinr. Reimann in der Leßmann'schen „Allgem. Musikzeitung". Dieser Artikel rief in Nr. 37 der gleichen Zeitschrift eine ziemlich gereizte „Erklärung" Riemann's hervor, welcher an nämlicher Stelle eine Rechtfertigung Reimann's folgte. So wäre denn der wiedergeborene Binchois, welcher als früherer Soldat die Mischung von Salpeter, Schwefel und Kohle gut gekannt hat, unter Geschützesdonner am Ende des 19. Jahrhunderts hinlänglich begrüßt. Nachdem sich seit zwei Monaten der Pulverdampf verzogen zu haben scheint, wagt es Referent auf die von Dr. Riemann edierten Binchois-Sätze einzugehen und seine Meinung objektiv auszusprechen.

Er befindet sich nämlich im Besitze der Partituren, welche der verst. kgl. Konservator Jul. Jos. Maier schon vor Reimann und Riemann nach dem Codex Mus. Mf. Nr. 3192 der Münchener kgl. Hof- und Staatsbibliothek gefertiget hat. Diese Partituren sind mit einer so peinlichen Genauigkeit und echt wissenschaftlichen Gewissenhaftigkeit verfaßt und geschrieben, daß sie dem Werte des Originales fast gleichzustellen sind.

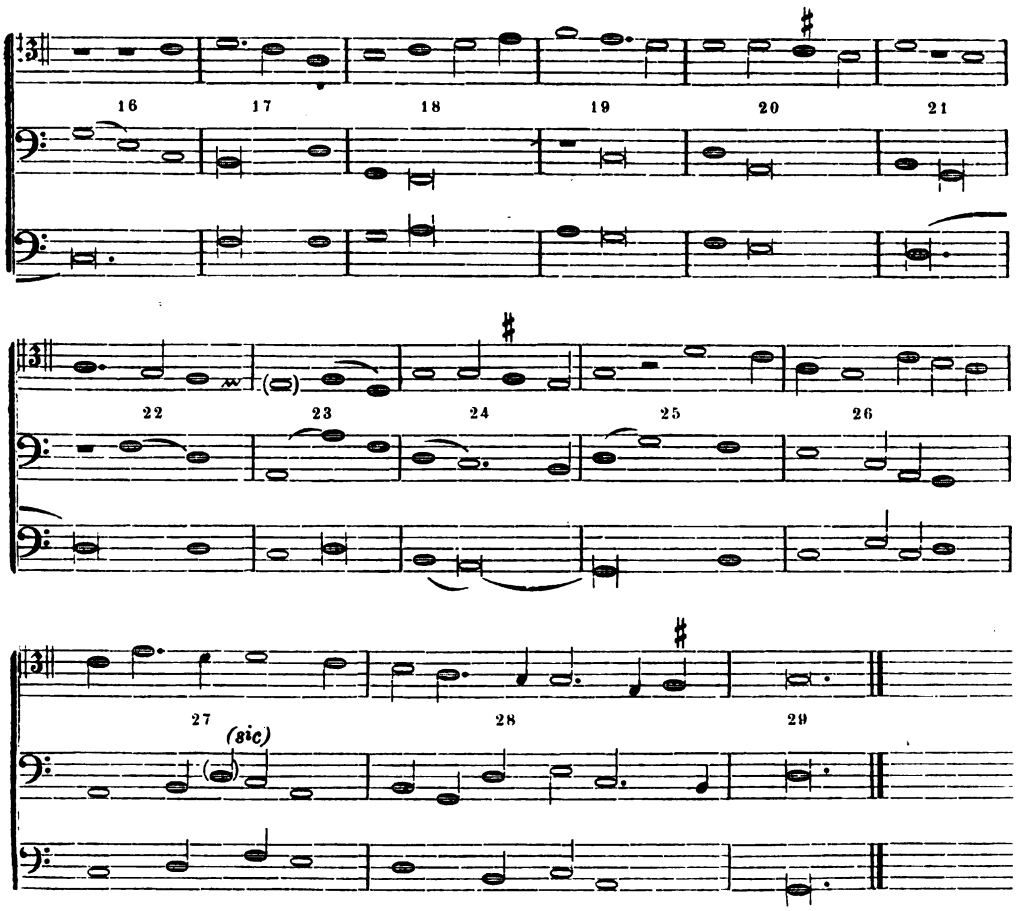
Vergleicht man nun die folgende Partitur (von Nro. 2) mit der neuen Bearbeitung und Übertragung (im Original, Nro. 1) bei R., so ergeben sich sehr wesentliche Abweichungen, besonders nach Seite der Rhythmik.

Vostre tres-doulx regart plaisant.

Fol. VIIb. VIIIa.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Die Ligaturen des Originals sind nicht immer beachtet, sondern durch Silben der „neuen" Textworte zerstört worden. Da aber neben der Melodie gerade der Rhythmus als Hauptfaktor für die Klangwirkung der älteren Vokalsätze maßgebend ist, so liegt auf der Hand, daß Dr. Riemann durch die rhythmischen Verschiebungen, (denn die Ligaturen der Alten sind wesentliche Bestandteile des musikalischen Rhythmus und der Phrasierung) den altertümlichen Charakter der Rondeaux und Chansons von Egide de Binch alteriert, beziehungsweise modernisiert hat.

Stellen wir beispielsweise den Tenor[3]) des Originals neben die Auflösung Riemanns, so springen folgende Differenzen in die Augen: im 4. Takt (bei Riemann 2. nach Aufschlag) ist die Ligatur zerrissen, ebenso im 9. (7.), 11. (9.), 24. (22.); beim Cantus klingt die Quinte im 3. (1.) gar nicht so schlecht, im Takte 22 (20) konnte die richtige Note e (h) aus dem Custos ersehen werden, das supponierte c als Verlängerung des vorausgehenden Tones ist überhaupt unrichtig. Im Contratenor, den R. an 3. Stelle setzt, vergl. Takt 7 (5) die Ligatur des Originales mit der Übertragung, ähnlich Takt 9 (7), ähnlich bei Takt 23 (21), 24 (22), 25 (23); Takt 27 (25) ist die 3. Note g statt a (beziehungsweise c statt d) sicher als Schreib- resp. Druckfehler zu betrachten.

Wie bei dieser Nummer, so können bei jeder der folgenden „Umarbeitungen" ähnliche Differenzen konstatiert werden, welche übrigens größtenteils durch die Neudichtung der deutschen Texte verursacht worden sind.

So sehr also dem auf allen Gebieten der Musik-Geschichte[4]) und -Wissenschaft thätigen

[3]) Auch das Austauschen der 2. mit der 3. Stimme, des Tenor mit dem Contratenor, halte ich für eine nicht zu rechtfertigende Freiheit der Redaktion; der Tenor von Binchois ist hier die tiefste Stimme, der Contratenor bewegt sich über, nicht unter ihr.

[4]) In der Polemik mit Dr. Reimann hat letzterer recht, wenn er den Ausdruck Gilles Binchois für ungenau hält, man sage entweder Binchois oder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Herausgeber für die wertvolle Gabe der Übertragung zu danken ist, so darf doch die höfliche Bitte nicht unterlassen werden, er möge bei Auflösung der Ligaturen das Original stets aufs genaueste wiedergeben und nie der Textworte wegen rhythmische Veränderungen anbringen. Diese Bitte ist um so notwendiger, da Dr. Riemann vorhat, auch die Bologneser- und Trientercodices (s. Wilh. Dufay, 1. H. der Baust.) nach Tonsätzen von Binchois auszuforschen und sie zu übertragen, „damit das Bild dieses wahrscheinlich besten Kontrapunktisten der Zeit vor Dufay noch weiter vervollständigt werde".

---

3. Bibliothek der gedruckten **weltlichen Vokalmusik Italiens** aus den Jahren 1500—1700. Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern ꝛc. von **Dr. Emil Vogel.** Herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Berlin, NW. Druck und Verlag von Haack. 1892. 1. Band, Vorw. XXIV S. Beschreibung der Druckwerke von A bis N 530 S., 2. Band Fortsetzung der Druckwerke N bis Z, S. 1—359, Sammelwerke in chronolog. Ordnung 360—520, Indices der Sammelw. in alphabet. Reihenf., Indices der Druckorte, Drucker und Verleger, Textdichter u. s. w. S. 521—575, Nachträge, Berichtigungen und Druckfehler S. 576—597.

Um ein Werk wie das vorliegende nach Gebühr und Verdienst würdigen zu können, reichen nicht einzelne Spalten unseres K.-M. J. hin; denn nicht die stramme Ordnung der Titel, Namen, Zahlen, Bibliotheken u. s. w., nicht die geistreiche Einteilung und bequeme Übersicht des Riesenmaterials, nicht die kolossale Arbeitskraft und Arbeitsfreude des im schönsten Mannesalter rüstig und klar schaffenden Herausgebers, nicht Reflexionen über die Mühen, Opfer an Zeit, Ausdauer, Geduld und Mut, welche nötig waren, um den gigantischen Plan zu entwerfen und bis ins Detail durchzuführen sind es allein, welche Bewunderung und Anerkennung heischen, sondern die Ausbeute, welche diese Goldminen für die Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts ermöglichen, die überwältigende Fülle der weltlichen Tonstücke, die allein in italienischer Sprache, besonders während des secolo d'oro gedruckt worden sind, die unübersehbaren und äußerst merkwürdigen Detailnachrichten, die sich aus den zwei starken Bänden ergeben, und ähnliche Erwägungen — stempeln dieses bibliographische Werk zu einem Unikum in der Musiklitteratur des 19. Jahrh., zu einem Quellenwerk, das in keiner Bibliothek und bei keinem Musikforscher fehlen darf.

Wenn aber der Autor, nach achtjähriger emsiger Arbeit, durch die Bekanntgabe seiner Forschungen, Studien und Reisen der Öffentlichkeit einen unvergleichlichen Dienst erwiesen hat, darf die litterarische Welt auch nicht säumen, dem Manne ein dankbares Andenken zu weihen, durch dessen Munificenz der prächtige Druck und die herrliche Ausstattung dieser „Bibliothek weltlicher Vokalmusik Italiens im 15. und 16. Jahrh." möglich geworden sind — des edlen, für Beförderung aller Wissenschaften und Künste begeisterten und wohlthätigen Fr. Xav. Schnyder von Wartensee († 1868), durch dessen seit 1884 in Kraft getretene und von der Stadtbibliothek Zürich verwaltete Stiftung bereits einige Werke ediert sind, deren Publikation einen Mäcenas voraussetzte.

Leider muß sich Referent begnügen, aus dem Vorworte Dr. Vogels, das auch in italienischer Übersetzung dem 1. Bande der „Bibliothek" beigegeben ist, die wichtigsten Stellen herauszuheben: Eingangs wird die gerade für die Mus.-Gesch. so wichtige und unentbehrliche Hilfswissenschaft der Bibliographie und die Mangelhaftigkeit ähnl. Arbeiten von C. F. Becker und J. Fétis gebührend betont.

„Der Plan, nur die italienische Madrigalen-Litteratur zu berücksichtigen, wurde bald dahin erweitert, die ganze, in italienischer Sprache gesungene Litteratur aus den vorhandenen Drucken nachzuweisen. Selbstverständlich bilden die Autoren italienischer Nationalität die weitaus überwiegende Mehrheit, doch sind auch die einschlägigen Werke der Niederländer, der Deutschen, Dänen, Engländer, Franzosen und Spanier berücksichtigt worden, und dadurch angedeutet, welch' weite Verbreitung das italienische Lied des 16. und 17. Jahrhunderts über das ganze gebildete Europa gefunden. Das gesamte, aus etwa 4000 Werken bestehende Material ist aus mehr als 130 Musikbibliotheken geschöpft

---

Egide (Gilles) de Binch; daß Dr. Riemann heute noch dem Palestrina als Vor- und Taufnamen „Sante" gibt, obwohl schon seit 14 Jahren dokumentarisch (siehe Cäc.-Kal. 1879) nachgewiesen ist, daß der Vater des Giovanni Pierluigi da Palestrina den Taufnamen „Sante" trug, „ist schon nicht mehr schön".

Wenn endlich Dr. Riemann S. 7 bemerkt, daß im Kontratenor dieses Stückes das Vorkommen von groß F (unter dem *Γ* des Guidonschen Umfanges), „dessen Einführung sonst Dufay zugeschrieben wird", zu beachten sei, so ist ihm (ohne sein Verschulden) unbekannt, daß bereits der Theoretiker Ugolino von Orvieto anfangs des 15. Jahrh. die Tonreihe mit F unter *Γ* beginnt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und umfaßt, mit Ausnahme von Rußland, der Balkan- und Pyrenäenhalbinsel, sämtliche Staaten unseres Erdteils. Der Verfasser hat sich der Mühe und Umständlichkeit nicht entzogen, von Land zu Land in Europa wandernd, die öffentlichen und privaten Bücherschätze, soweit sie ihm zugänglich, selbst zu durchforschen und für seine Zwecke auszunützen.

Das Werk soll in erster Linie der Musikgeschichte zu Gute kommen und für diese eine authentische Materialiensammlung werden. Von vornherein mußte deshalb auf alles dasjenige verzichtet werden, was der Verfasser nicht mit einem Fundort belegen, oder überhaupt nicht sicher feststellen konnte. Hingegen wurde alles geschichtlich wertvolle, das die hieher gehörigen alten Musikwerke darboten, gesammelt und mit möglichster Genauigkeit wiedergegeben. Daß nun bei einer solchen, von den bisherigen Litteraturverzeichnissen völlig unabhängigen Anlage zahlreiche, bis heute unbekannte Thatsachen aufgedeckt, und andererseits viele bio- und bibliographische Details, wie sie selbst von den besten Historikern und Lexikographen behauptet, als unrichtig nachgewiesen worden, darf als Ergebnis dieser Arbeit gelten. Von einer großen Anzahl von Kompositionen besitzen wir zwar komplete, an einem Orte befindliche Ausgaben, allein das Meiste ist nach allen Richtungen zerstreut und in einzelne Stimmhefte aufgelöst. Der Verfasser hat nun die ihm bekannt gewordenen Stimmen gewissenhaft registriert und damit den Weg gewiesen, wie und wo das zerstreute Material wieder geeint werden kann. Das hier Verzeichnete ist auch für die Geschichte des Notendruckes von Wert. Die Dedikationen alter Musikwerke enthalten sehr oft wertvolle Angaben über die Person desjenigen, welchem das betreffende Werk gewidmet ist. Natürlich sind nur die musikgeschichtlich bemerkenswerten Stellen wiedergegeben.

Die das ganze Werk hindurch beobachtete Anordnung des Materials ist eine rein alphabetische. Und zwar sind nicht allein sämtliche Komponisten in das Alphabet aufgenommen worden, sondern auch die etwaigen Herausgeber und Sammler, die Sänger und Sängerinnen, die Instrumentalisten, überhaupt alle innerhalb des Werkes erwähnten Musiker."

Hat Hr. Vogel das im Titel und Vorwort ausgesprochene Ziel erreicht? Referent bejaht die Frage mit um so größerer Freude, da er selbst seit 30 Jahren sich mit ähnlichen Studien beschäftiget und (wie H. Vogel gerne zugeben wird) vor acht Jahren den Anstoß zu dieser „Bibliothek der weltl. Vokalmusik" gegeben hat. Wird sich in unserem Leserkreise nicht auch ein junger Mann finden lassen, der eine „Bibliothek der lateinischen und liturgischen Vokalwerke" (wenigstens des 16. Jahrh.) in ähnlicher Weise und Anlage auszuarbeiten unternimmt? Er muß sich jedoch auf sechs solche Bände gefaßt machen und bedarf zehn Jahre freie Zeit, jährlich bei 3000 Mk. verfügbarer Mittel und einen reichen Protektor, der das gesichtete Material drucken läßt!

Freuen wir uns unterdessen der von Dr. Vogel edierten „Bibliothek der weltl. Vokalmusik Italiens", wenn auch der Wunsch nach einer „Bibliothek der liturgischen Vokalmusik Italiens, Deutschlands, Spaniens, Frankreichs, Englands im 16. Jahrhundert" für immer unerfüllt bleiben sollte. Wer jedoch in Zukunft über weltliche Musik oder über Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts studieren und schreiben will, darf und kann Dr. E. Vogels zwei Bände nicht entbehren, wenn er nicht traditionelle Unrichtigkeiten, geschichtliche Irrtümer und mangelhafte Berichte weiter verbreiten will.

---

4. Ein ähnliches, sehr verdienstvolles Werk, das die Wünsche nach einer „Bibliothek der Vokalmusik in lateinischer Sprache" sehr fördern hilft, erhielten wir in diesem Jahre durch den **2. Band der Bibliothek** des Liceo communale in **Bologna.**

Über den ersten Band, der die theoretischen Werke dieser reichsten Musikbibliothek der Welt beschreibt, hat die Red. des K.-M. J. 1889, S. 80 berichtet. Der Nachfolger des Bibliothekars Gaspari, Herr Friedr. Parisini starb am 4. Jan. 1891, und die Fortsetzung des wichtigen Kataloges erlitt eine längere Verzögerung, bis der neue Bibliothekar L. Torchi sein Amt angetreten hatte. Derselbe mußte sich natürlich an die vorgefundene Disposition halten und so zersplitterte sich denn auch in diesem 573 S. (Groß 8^0) füllenden Bande das Material durch das unglückliche Systematisieren in mehrere Unterabteilungen, wodurch die Übersicht der Werke einzelner Komponisten äußerst unbequem wird.

Glücklicherweise sind die Unterabteilungen weniger zahlreich als im 1. Bande; der 2. Band enthält nämlich nur „musica religiosa" und zwar 1) liturgische Bücher (S. 3—17), 2) Messen (S. 17—155), 3) Psalmen, Hymnen, Responsorien, Antiphonen, Lamentationen, Litaneien (S. 155—332), 4) Antiphonen, geistl. Gesänge und Konzerte, Motetten, Responsorien ꝛc. (S. 332—517). Daß nun die bei 2 und 3 aufgeführten Werke besser unter einer Rubrik stehen, liegt auf der Hand; überdies sind auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:54 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unter uns 1 Werke, welche Motetten enthalten, und umgekehrt unter 2 und 3 solche, in denen sich Messen vorfinden. Ein Appendix (Seite 517—528) bringt meist handschriftliche Partituren (von Giuſ. Buſi gefertigt), ist aber fälschlich mit dem Kolumnentitel „Teorica" versehen. Die Indices konnten viel eingehender und praktischer bearbeitet werden, wenn im Buche selbst ganze Seiten wirklich unnützer, überflüßiger und störender Vorreden, Dedikationen, Notizen u. s. w. bereits im Manuskript gestrichen worden wären.

Der Band jedoch ist für die Bibliographie und Musikgeschichte und besonders für Monographien, Lexika u. s. w. so wichtig, daß man Defekte, beziehungsweise Ballast gerne mit in Kauf nimmt. Wenn im Jahre 1894 auch der 3., weltliche Musik enthaltende Band, der bereits (Nov.) bis Buchstabe S vorgeschritten ist, erschienen sein wird, dann muß sich ein deutscher Gelehrter darüber machen, um das staunenswert reiche nnd wichtige Material in einem alphabetischen Namen- und Sachregister und unter Herbeiziehung der Resultate, welche (seit 30 Jahren ungefähr) in Broschüren, in Eitner's Monatsheften, Bibliographie, Publikationen, in Dr. Em. Bohns und Dr. Vogels Arbeiten, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, im Cäc.-Kal. und kirchenmusikalischen Jahrbuch und in den „Bausteinen für Musik-Gesch." u. s. w. zu Tage gefördert worden sind, zu sammeln und als „Quellenwerk" den Geschichtsschreibern darzubieten.

---

5. Von der **Gesamtausgabe der Werke Palestrinas** ist im Oktober der **31.**, im Dezember der **32. Band** bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. (Subskriptionspreis per Band 10 ℳ ungeb., 12 ℳ geb.)

Dieselben enthalten (wie auch der 30. Band) Nachträge aus den Archiven der sixtinischen Kapelle, des Vatikan, der Basiliken S. Maria maggiore und S. Giovanni im Lateran, aus dem ehemaligen Collegium Romanum und anderen römischen, italienischen und deutschen Bibliotheken; der 31. überdies zwei Faksimile des Autographes von Palestrina, nämlich eine Strophe des Hymnus Vexilla regis und die Improperien (Musik-Noten und Text). Der Redakteur hofft bis zum Jahre 1894, also 300 Jahre nach dem Tode des römischen Meisters aus Palestrina, auch den letzten 33. Band mit den kritischen Noten, thematischen Indices, archivalischen Dokumenten und chronologisch-bibliographischen Regesten der Öffentlichkeit übergeben zu können.

---

6. Soeben, im letzten Augenblick des Redaktionsschlusses, sendet die Verlagshandlung F. E. C. Leukart (Const. Sander) in Leipzig die neue Auflage des 2. und 3. Bandes: **„Geschichte der Musik von Aug. W. Ambros."** Der **2. Band** ist in seiner 3. Auflage von **Dr. Heinr. Reimann** verbessert und mit Nachträgen versehen worden und zählt mit guten Registern 596 S.; der **3. Band** wurde, ebenfalls vermehrt und verbessert von **Otto Kade** besorgt und ist 640 Seiten stark. Jeder Band kostet geheftet 12 ℳ, geb. 14 ℳ.

So weit ein flüchtiger Blick zur Beurteilung ausreicht, haben die beiden Männer allen Fleiß und viel Studium und Mühe verwendet, um das bisher unübertroffene Werk des Universalgenies Dr. Aug. W. Ambros **pietätvoll** in seinen großen Umrissen und in den feinen Details zu erhalten, nur die wirklichen Fehler zu beseitigen und die Verbesserungen und Zusätze, welche seit 20 Jahren aus wichtigen Forschungen und genauen Detailstudien vorliegen, beizufügen. [1]) Dem Verleger sei hiemit die Bitte vorgetragen, das Werk von Ambros bei zukünftigen Auflagen in acht (statt fünf Bänden) zu edieren, um das neue Material besser unterbringen zu können, und im Texte mehr Abteilungen und übersichtliche Gruppierungen zu ermöglichen. Aus dem 4. Bande müßte dann das Fragment über Palestrina in den jetzigen dritten Band versetzt werden; der Rest wird wohl torso bleiben.

F. X. H.

---

[1]) Daß beide Herren die „Bausteine, den Cäc.-Kal. und das Jahrb." fleißig benützt und ausgebeutet haben, verpflichtet die Redaktion zu höflichem Danke. Warum wurde im 2. Bande die „erste niederl. Schule" nicht gleich mit Dunstable, Binchois, Dufay begonnen? Mit Bezug auf die oben (S. 120) abgegebene Kritik über Dr. Riemanns Binchoispublikation sei rühmend bemerkt, daß Dr. Reimann den Tonsatz Mon cuer chante aus dem Münchenercod. sehr genau und richtig (auch mit den Ligaturen) in Part. gebracht hat. Das ♭ im drittletzten Takt ist sicher ein Übersehen, es gehört in den vorletzten zur zweiten Note.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:55 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:55 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:55 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:55 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:55 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148002
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google